II 168455

SCUOLA SVIZZERA CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
"M. EMINESCU" IAȘI
II 168 455

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SINTEZE LYCEUM

TUDOR VIANU

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

168455

EDITURA ALBATROS

II-168455

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta colecției:
ANDREI OLSUFIEV

BUCUREȘTI • 1977

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II 168. 455.

SINTEZE
LYCEUM

TUDOR VIANU

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

Prefață, tabel cronologic și indice de nume
de HENRI ZALIS

047079
B.C.U. - IASI

EDITURA ALBATROS

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

27 FEB 1978
B.C.U. ...
acu: 466 305

Prezenta ediție reproduce volumul Tudor Vianu — *Arta prozatorilor români*, <București>, Editura Contemporană, 1941.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Drumul pe care Tudor Vianu a mers vreme de patru decenii este unitar în pofida extremei lui varietăți. Nu este vorba atît de o unitate tematică, deși aceasta există, cît de una de principiu. De-a lungul activității sale, Tudor Vianu a considerat fenomenul literar în cadrul lui național și universal, animat de credința că omul se realizează demiurgic prin creația culturală. Viziunea în discuție, ca și experiența proprie, decurg din idealul clasic potrivit căruia arta este forma optimă a muncii omenești. Deseori, în cugetări și în cele mai dense dintre scrierile sale, Vianu va studia frumosul artistic, adică acela realizat de operele artei. Acestei convingeri îi răspund Estetica *(1934—1936), studiul* Raționalism și istorism *(1938) și* Introducere în teoria valorilor *(1942).*

Interacțiunea valorilor, privită dintr-o perspectivă socială (inițial influențată de fenomenologie), îi apărea lui Tudor Vianu drept esențială pentru definirea fiecărui produs uman. Așa se și explică firele care leagă feluritele lui preocupări. Hotărît să se completeze prin semenii lui, omul urmărește să intre în legături de colaborare pentru a-și duce la capăt sarcinile. Programul și profilul învățatului reflectă același crez. De la teza de doctorat susținută în anul 1923, la Tiibingen, cu Das Wertungsproblem in Schillers Poetik *(Problema valorizării în poetica lui Schiller), trecînd prin* Fragmente moderne *(1926),* Influența lui Hegel în cultura română *(1933) sau*

Istoria esteticei de la Kant pînă azi *(1934), T. Vianu și-a limpezit metoda de investigare. Ea certifică necontenit nevoia de a apropia domeniile între ele, de a stabili, cum spunea singur, „între acestea punctele de intersecție și de convergență"* [1].

Desigur, sarcina bunei asimilări și clarificări a datelor și cunoștințelor pe care dorea să le transmită l-a silit să le întregească și să le pună de acord. Nu cumva astfel s-a ivit pentru Tudor Vianu necesitatea ca profesorul să fie dublat de teoretician, filologul de publicist, eseistul de filozof? Mai mult ca sigur, osteneala, sentimentul viu al unei misiuni s-au axat în jurul conceptului finalist și activist al omului de cultură și au grupat atributele sale intelectuale.

Materialul spiritual cristalizat în Problemele metaforei și alte studii de stilistică *(1957) și în eseul* Permanences de la littérature romaine *(1960) confirmă atenția cu care savantul a privit realizarea artistică. Precizările pe care le-a făcut cu diverse prilejuri concentrează, aproape obsesiv, grija față de formă ca unitate a unei multiplicități. „Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii"* [2].

Sistematizarea observațiilor sugerate de lucrul pe textele literaturii frumoase (expresia îi aparține) l-a condus pe Vianu la ideea de a lega întreguri mai largi de scopurile stilistice.

*

O personalitate atît de divers cristalizată cum a fost Tudor Vianu nu putea rămîne indiferentă la tainele artei scriitoricești. Forma perenă a acesteia îmbrățișează cu egală îndreptățire ideea cît și umbra ei expresivă. Poate de aceea, încă de timpuriu, paralel cu larga cuprindere istorico-literară a epocilor, atras de receptarea lor estetică și filozofică, Tudor Vianu

[1] Tudor Vianu, *Postume*, Buc., E.L.U., 1966, p. 167.
[2] *Op. cit.*, p. 172.

acordă atenție argumentului filologic, perspectivei încetățenite în analiza literară de calitatea stilului.

Cine mai crede că Arta prozatorilor români este, deci, un rezultat întîmplător se înșală. Va fi cu atît mai surprins să constate că marea contribuție publicată de T. Vianu în 1941, pe cînd autorul se afla în plenitudinea forțelor sale intelectuale, încununa un travaliu început cu două decenii în urmă. Într-adevăr, o carte capitală nici că se putea elabora fără satisfacerea unor mari exigențe. Lungi acumulări, temeinice interpretări o prefigurează. Vianu tipărește în revista Luceafărul, în 1920, studiul Adjectivul la Caragiale și Arghezi, iar în 1924 încredința periodicului Revista Română (*I, nr. 3—4, aug.-sept., p. 34—36*) articolul despre Limba literară. Aclimatizarea acestui gen de preocupări, cam disprețuite de către unii critici încă și azi, oferă imediat după război un îndreptar viu de pe urma căruia va profita, recunoscîndu-i lui Vianu merite de precursor, generația de cărturari ce se formează în acești ani, Al. Dima, Ion Biberi, Edgar Papu, Felix Aderca.

Constelația de valori va fi lucrat stimulator asupra lui Tudor Vianu. Într-un fel el adera la efervescența acestui strălucit moment care, mutatis-mutandis, marcase fiecare evoluție cu pecetea prestigiului comun al generației interbelice, animîndu-i vocația de construcție culturală.

O determinare binevenită făcea ca în același an, 1941, să vadă lumina tiparului, la cîteva săptămîni distanță, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent și Arta prozatorilor români. Imediat, apariția acesteia din urmă este salutată elogios de critică. Dacă fundamentala lucrare a lui G. Călinescu nu întrunește recunoașterea unanimă din motive extraliterare, cercetarea lui Tudor Vianu nu furnizează temeiuri pentru controverse, dimpotrivă, recoltează numai aprecieri favorabile. Pompiliu Constantinescu identifică în structura ei efortul încununat de succes al desprinderii de factologie pentru o interpretare filtrînd subtilitățile și sugestiile esteticii.

Dinu Pillat nu-și cruță afirmările elogioase cu entuziasmul juvenil al proaspătului admirator. Iar Perpessicius, de pildă, vedea în această contribuție un moment de răspîntie pentru studiile noastre literare, fiindcă de-acum încolo va trebui să se țină seama de caracteristicile propuse de Tudor Vianu fiecăruia dintre scriitorii de care s-a ocupat.

Din perspectiva celor peste trei decenii ce s-au scurs sîntem în măsură să întărim aprecierile inițiale. Oricît a progresat stilistica și studiul structurilor expresive, o carte cum este cea pe care Tudor Vianu a dat-o într-un moment care însemna apogeul resurselor sale nu poate fi în nici un caz trecută în categoria acelora care s-au perimat.

Arta prozatorilor români *inovează în primul rînd prin viziunea aplicată asupra grupării scriitorilor. Aceștia nu mai apar reuniți după un principiu orizontal de cuprindere (ilustrat de N. Iorga, de pildă), care se autoriza de la concentrarea autorilor în jurul unei reviste, a unui cenaclu, sau, mai ales, a unui moment istoric. În temeiul acestui punct de vedere, însă cu nete deosebiri, G. Călinescu avea să-și conceapă capitolele monumentalei sale* Istorii a literaturii române *ca exegeze inspirate de manifestarea unui program estetic comun.*

Tudor Vianu procedează altfel. Principiul interior al Artei prozatorilor români *este cel al grupării verticale, cu conexiuni bazate pe afinități individuale, pe dispoziții și evoluții înrudite. După cum o atestă planul găsit de noi în arhiva familiei (și publicat în materialul iconografic al ediției de* Corespondență *1970), cartea a cunoscut mai multe variante de organizare a materialului, sistematizarea finală fiind în cîteva privințe deosebită de cea la care Vianu reflectase la un moment dat, ceea ce atestă scrupulul său în asocierea conștiințelor artistice cît și dorința-i expresă de-a stabili contactele cele mai plauzibile între diverse individualități, potrivit îndrumării ce i-a afirmat.*

Schița de machetă, descoperită de noi între manuscrisele autorului, odată cu schema la care ne vom referi imediat, întărește foarte explicit opțiunea lui T. Vianu, doritor să examineze dezvoltarea prozei românești considerată prin prisma procedeelor ei de artă. Autorul intitulînd-o provizoriu Marginalia. Valorile stilistice (artistice ?) ale prozei românești, *intenționa s-o întregească, pentru ca începuturilor modeste (vezi titlul) să le urmeze o expunere despre cuceririle și sincronizările ideologice*[1]. *Planul propriu-zis are meritul considerabil de a ne lumina procesivitatea literaturii române moderne, devenirea valorilor ei reprezentative. Față de tabla de materii a ediției apărute sub auspiciile Editurii Contemporane, planul pe care l-am descifrat propune o configurație modificată încă de la formula de clasificare.*

Vianu împărțise atunci prozatorii după criteriul atitudinii stilistice în 1. retorici și 2. realiști. Retoricii fiind cu toții romantici, decurge din selecția sa că el proiecta o încercare de estetică evolutivă prin variații de viziune și de sensibilitate. În felul acesta primele trei capitole erau absolut la fel intitulate, cu mențiunea că N. Filimon figura și în secțiunea consacrată începuturilor realismului, cît și în cea a călătorilor romantici. Lucrurile se complică de aici încolo. Ceea ce a apărut sub titlul Prozatorii Junimei *fusese întîi gîndit nelimitat la operă, ci implicînd o formulă de orientare și o platformă unică de captare intelectuală. De aceea aici ar fi urmat să se întîlnească Titu Maiorescu, A. D. Xenopol, V. Conta și nu T. Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. În schița de plan, la capitolul* Scriitorilor savanți *nu apare N. Iorga. El a venit ulterior, pentru ca un spirit enciclopedic, precum B. P. Hasdeu, să-și găsească perechea.*

Odată retorismul depășit, Vianu conturează o sumă de variante pentru a integra scriitorii realiști

[1] Cel puțin așa îl vestea pe N. Bagdasar, în 1940, directorul editurii Casa Școalelor, anunțîndu-i un studiu „cu o eventuală continuare" (arhiva N. Bagdasar).

în secțiunile cele mai adecvate. Operația se va dovedi foarte grea, cel puțin trei curente disputîndu-și scena, cel al realismului artistic, cel al realismului liric și cel al realismului moral. Din prima grupă făceau parte Duiliu Zamfirescu, B. Delavrancea, Vlahuță, din a doua I. Al. Brătescu-Voinești, din a treia, Slavici și I. Agârbiceanu ; I. L. Caragiale figura la Triumful realismului. *Cît îi privește pe Slavici și Caragiale, ei au mers împreună în capitolul despre „Junimea", Agârbiceanu fiind omis. (Mai tîrziu, într-o ciornă de scrisoare, Vianu va explica că detestă dispensa moralizatoare cît și exaltarea mistică ; socot că aceste obiecții nu se referă însă la Agârbiceanu.) Simțind că ar fi nedrept să-l evite, Vianu va nota, marginal, un capitol al realismului epic care să-i integreze pe Agârbiceanu și Rebreanu. În cele din urmă, cum se știe, Rebreanu împreună cu H. Papadat-Bengescu au fost tratați sub titulatura* Doi ctitori ai romanului nou. *În fine, un alt „deplasat" : E. Lovinescu figura în compartimentul rezervat* Realismului psihologic, *întovărășit de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și Cezar Petrescu. Nu cunosc motivele care au dictat dislocarea lui din prima încrengătură. Dacă l-ar fi păstrat, Vianu s-ar fi dovedit vizionar, fiindcă azi, cînd se cunosc ceva mai bine paginile ciclului său romanesc, sentimentul că era dotat pentru epica de respirație se impune ca o certitudine.*

Consemnînd în planul-conspect mai multe nume decît au fost făcute publice și abandonînd unele dintre ele (vezi și cazul lui G. Ibrăileanu din diviziunea care s-ar fi vrut rezervată Portretiștilor și ideologilor *sau pe cel al lui Demostene Botez, propus pentru* Noua ofensivă a scrisului artistic), *Vianu crede că a restabilit constelația de autori cea „mai consonantă cu efectul de ansamblu". L-a obsedat, cum mărturisește în corespondență, nu atît ideea de rotunjime, de completitudine, cît aceea a primenirii și închegării fenomenului literar, ca dinamică unitară,*

dincolo de jocul fluctuant al circumstanțelor accidentale.

Vocația esteticianului transpare neîntrerupt, spiritul de sistem n-o înăbușă o clipă. Eruditul este dublat de evocator, analistul de memorialist. Asocierile care inspiră rezerve sînt revăzute, în timp ce rațiuni de oportunitate, de convergență cu principiul urmărit îl silesc să cedeze de puține ori (sînt de menționat totuși, pe lîngă cei citați mai înainte, Dinicu Golescu, Mihail Kogălniceanu, G. Călinescu, Anton Holban, Mihail Sebastian). Se poate presupune că nici o „eliminare" n-a fost făcută cu inima ușoară. A fost, din acest punct de vedere, în contrazicere cu mulți confrați, călăuziți de negativism. Nimeni nu va cere însă unei autentice radiografii a prozei noastre să se piardă în detalii infime.

Arta prozatorilor români *este o contribuție majoră, de mare rafinament, la definirea originalității scriitorilor români. Cei 60 de creatori discutați (63 în planul-conspect) s-au bucurat de interesul interpretativ al marelui învățat și au beneficiat, cei mai mulți, de judecăți de valoare memorabile, metafora critică fiind investită cu funcțiile esențiale ale unui instrument de cunoaștere.*

Documentul nud al schiței de plan va fi schimbat cu sumarul rotunjit pe care Vianu îl adoptă în clipa în care începe redactarea. Spre finele anului 1940, criza distincției între autorii propuși și cei asumați pare depășită. Orientarea merge prioritar către prototipuri, *nefiind totuși excluse, în încheierea vastului tablou stilistic, prezențele secundare.*

Clarificările ce survin rectifică unele fisuri. Totuși, ideea, tentantă o vreme, de a face o vastă Addenda *(menționată fugar lui N. Bagdasar) va fi abandonată în cele din urmă.*

*

Ținuta cărții pe care o prezentăm este acum mai ușor de apreciat, conținutul ei s-a limpezit demult. Renunțările sau rectificările nu mai sînt cu putință.

Avem în față o carte care s-a „clasicizat". A spune că însumează un scrupul de exactitate cu foarte numeroase interogații interne nu mai poate părea o exagerare. Ca să o înțelegem în adevăratele și exemplarele ei dimensiuni va trebui să stabilim ce este din punctul de vedere al finalității și totodată ce optică îi dictează organizarea funcțională.

Tudor Vianu în Prefața autorului la ediția I-a *precizează că expunerea începe cu Ion Heliade Rădulescu deoarece înainte de Heliade „se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică".*

Așadar, constelația valorilor reunite între coperțile Artei prozatorilor... *răsfrînge în selecția operată imperativul transfigurării. Substanța vitală, culeasă din viață, suferă în creuzetul imaginației artistice o transformare care face posibilă lucrarea de artă, topirea arhetipului în prototipul frumosului etern. Năzuința firească, în stare să statornicească sensul lucrului bine cumpănit, datorează mult deplasării activității literare spre o convergență a fondului cu revelațiile semanticii. A spus-o limpede însuși Tudor Vianu: „Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvîrșit. Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatorice ale lumii".* [1]

Pretenția formulată față de artist îl privește pe criticul însuși. Planurile sale de analiză, diverse dintru bun început, nu vor rămîne nici o clipă unilaterale. Este momentul să spunem și de ce.

Tudor Vianu a pornit în fiecare dintre secțiunile Artei prozatorilor români *de la individualitatea crea-*

[1] *Filozofie și poezie*, Buc., 1943, p. 263.

toare, „recuperată" continuu, prin lecturi succesive. Odată cu primul capitol, Scriitorii retorici, se vede clar că, metodologic, el izolează o trăsătură de expresie și accentuează cu ajutorul ei o filiație de idei. Așa-zisa trivialitate a lui Heliade Rădulescu, de exemplu, perceptibilă în satire la nivelul jocului de cuvinte, nu e un atentat la pudoare, vorbitorul sarcastic părăsind tonul spălăcit pentru a apostrofa, pentru a-și striga indignarea, iar o formă de violentare, familiară și desigur retorică, e licențiosul, amplificarea sunetelor menite să vestejească, să intervină descumpănind pe adepții vechilor forme de gîndire. De aceea, ca să nu se piardă în efecte colaterale, Vianu nici nu explică geneza operei prin aluzii la biografie. Lui îi este suficientă explicația științifică dedusă din operă, dintr-o originalitate care s-a transmis ca execuție, paralel cu mesajul pe care aceasta îl introduce. Cînd se ocupă de Începuturile realismului, faptul este cu atît mai evident, expertiza stilistică mișcîndu-se între datul memorialistic și iscusința povestitorului (fie el C. Negruzzi sau Ion Ghica) de a respecta obiectivitatea realistă. Schema „viața și opera" nu-l preocupă; acest diptic nu-și află locul în structura cărții, deoarece, încă o dată, creația literară circulă în indiferență de insul care a conceput-o.

Dar n-ar trebui să se înțeleagă din această precizare că Vianu este monocord în desfășurarea argumentelor pe care le produce. De regulă, autorul studiat se vede pus în lumină cu destule instrumente auxiliare. Iată cazul lui Duiliu Zamfirescu. Vianu sesizează că prozatorul este modern pentru momentul literar de după 1890 pentru că, deși de temperament clasicist, adică amator de măsuri și limpiditate, își adaptează uneltele la cerințe mai sinuoase. Ca atare „Duiliu Zamfirescu renunță în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura și dialectica științei. Lirismul și reflecția continuă să alimen-

teze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul și abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă și simplă și reflecția generală aderă parcă mai adînc la impresia directă.“

Îl vedem pe Duiliu Zamfirescu fixat în efortul (nu numai stilistic) de a spune, cu o justă reprezentare a complexității ceea ce simțul său lingvistic viu îi prescria să exprime. Aici Tudor Vianu susține pe toată întinderea ideii sale că Duiliu Zamfirescu rupe cu epigonismul realismului incipient. Unghiul din care o face reține aspectul manieristic, după cum nu-l omite nici pe acela legat de atenția acordată enigmelor vieții sufletești. În Curs de stilistică *(litografiat în 1943 după note rezumative alcătuite de Valentin Lipatti) Vianu revine pe larg asupra manierismului, notînd că e o formă de bovarism. Altfel spus, el operează acolo unde nu e maturitate lucidă și scriitorul nu știe ce i se potrivește. Duiliu Zamfirescu nu cade în acest păcat, dimpotrivă, el exclude din arsenalul mijloacelor copierea de efecte care afectează luciditatea, morfologia reacțiilor intime.*

Există, dacă se poate spune așa, un fel de anti-biografism în Arta prozatorilor români *și care preludează vag metode noi de cercetare. Desigur, chestiunea este pusă cu dorința de a curma nefastul eclectism perceptibil în atîtea scrieri bîntuite de luminile freudismului la modă. Însă dincolo de o rezervă programatică, Tudor Vianu considera că istoria literară nu se mai poate limita la date biografice, pentru că ele nu acționează decisiv asupra motivelor literare, cum nici nu definesc global profilul unui scriitor.*

Noile realități ale disciplinei extrag din studiul procedeelor de stil — domeniu cîndva privit ca periferic — argumente pentru elucidarea atitudinilor artistice. Ceremonialul acestora acoperă epoca în sensul că selectează preferințe și surprinde linii de conduită estetică. Însă dacă Vianu l-ar fi convertit în biografism, în locul informației vaste și al adecvării critice și-ar fi făcut loc improvizația, speculația nefondată, impresionismul facil.

Instinctul metodic, desigur infiltrat de achizițiile cele mai moderne, se vădește chiar și într-un capitol de maximă rigoare cum este Portretiști și eseiști. *Incursiunea istorică se supune stringenței caracterizărilor, precum evocarea ambiției filologice. Culegem astfel impresia că datorăm întrebuințării epitetului sau alegoriei nu numai interesul cuvenit unei simple aplicații stilistice, cît grija față de confruntarea unei opțiuni morale cu alta, a unei corespondențe estetice și ideologice.*

Retorismul, descriptivismul liric, ironia etc. nu sînt doar mijloace, forme prin care se concretizează un anumit gen de temperament, ori tehnică de expresie (demonstrația a fost făcută chiar și cu Mateiu Caragiale). Tudor Vianu le consideră drept indicații necesare la clarificarea misterului creației.

Lucrul a devenit posibil datorită noilor îndrumări produse de științele umaniste. Psihologia și stilistica, istoria literară și filozofia culturii determină drept preocupare de căpetenie grija pentru coerență, îndemnul de a dizolva descripția în introspecție, convenția în inovație. Din conlucrarea lor criticul se vede călăuzit spre simboluri-cheie (simbolul gliei în Ion, *al muntelui la Em. Bucuța ș.a.m.d.). Ferit de erori și tot mai în măsură să deducă din materia limbii semnele distincte ale* operei, *interpretul prinde aripi. Formula lui ne transmite palpitul cuvîntului, mișcarea, căldura, sentimentul artistului. Comprehensiunea cu care se apleacă Tudor Vianu asupra operei de artă este semnul de intelectualitate, dar și de probitate al demersului său. Din calitatea emoției și din maniera de a o prelucra (academică sau modernistă) se întrezărește dialectica pe care o altă operă urmează să o rezolve și să o depășească.*

Doctrina intuiției, utilizată de G. Călinescu, va fi completată de astă dată, în prelungirea unei convergențe fericite pentru literatura noastră critică, de calificări axiologice absolut trebuincioase.

Departe de a fi un fruct al întîmplării, Arta prozatorilor români *apare într-un moment cînt, model pen-*

tru cercetările în curs, va înrîuri investigațiile viitoare, asigurîndu-le audiența.

*

Cuprinzătoarea tablă de materii a volumului invederează un travaliu instructiv de mare seriozitate, care nu s-a perimat. Șerban Cioculescu a găsit secretul acestei longevități în cultura estetică a autorului, în știința lui superior pedagogică[1]*, dar mai ales în metodă. Astfel, același salută faptul că T. Vianu „a știut să se manifesteze autonom față de metodele normative ale disciplinei sale". Criticul vrea să spună că pentru a descifra o multitudine de stiluri, de aptitudini, de fapte de expresie, criteriul istoric (cronologia) avea nevoie de corectivul esteticului. Îmbinate, cele două criterii îl ajută să stabilească, odată cu individualitatea talentului și grupările, tensiunile doctrinare care îl încorporează.*

Vianu însuși este conștient și o declară în preambulul cercetării. El amintește că a sperat să obțină structuri, *adică alcătuiri complete în care nici un resort să nu fie ignorat. Împrejurarea că în compartimentul* Intelectualiști și esteți, *acolo unde sînt examinați Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, D. Anghel, Gala Galaction și Tudor Arghezi, formațiile lexicale răspund dispoziției savante în precizarea senzațiilor este pe de-a-ntregul probant. La un Zarifopol, saturat cu lecturi clasice, intemperanța, impulsul negator determină folosirea adjectivului tare și divulgarea micșorătoare a unor glorii consacrate. Despre Zola va vorbi insinuînd că ar trata „lirismele venerice și obstretice". De bună seamă Vianu observă că, fiind erudit, Zarifopol manevrează un patos simulat, elanurile sale fiind iconoclaste și persiflante.*

Am dat acest exemplu ca să ilustrez concepția lui Vianu, corelația organică dintre idee și fenomenul care o numește, fundamentală pentru vederile sale în materie de stil. Stilul nu e debitul de cuvinte, mai

[1] Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, în *Viața*, I, nr. 216, 3 nov. 1941, p. 2.

dens sau mai diluat, el este simultan încheierea unei asociații de elemente strînse prin simetrie sau difuze prin disociație. Stilul *nu comportă remanieri.*

Va trebui să recunoaștem că la noi o optică atît de limpede urmăritĕ, neîmpiedicată în considerații lăturalnice, are merite de pionierat. Deschizătoare de drum, Arta prozatorilor... *reunește analize evitînd să se piardă în enunțuri plate sau capricioase. Este la mijloc o exigență de universitar dar și de teoretician, căreia îi datorăm o selecție în materia trecutului și prezentului literar românesc dintre cele mai scrupuloase.*

Ajungem astfel la punctul în care s-ar cuveni lămurit de ce Tudor Vianu a lăsat deoparte cîteva valori-etalon și alte cîteva indubitabil reprezentative pentru nesecatele potențe ale literaturii noastre. Ocolirea lui Dinicu Golescu s-ar datora absenței unor merite literare. Nu același argument s-ar putea invoca la Kogălniceanu, în sfera realismului incipient. Alte omisiuni merită și ele o explicație. Firește, chiar și un spirit sistematic poate avea scăpări, mai greu, dar nu imposibil, idiosincrazii. Dar Tudor Vianu însă, nici prin formație, nici prin temperament n-a avut aversiuni literare. De aceea a și fost respectat. Din sinteza sa lipsesc totuși cîteva nume cu rezonanță. Întrucît demersul critic exclude în Arta prozatorilor... *o atitudine cumva polemică, trebuie să presupunem că autorul a cîntărit îndelung dacă să rețină toate valorile. Amînarea unora nu ține de fanatism. Mai degrabă evidențiază tendința de grupare a elementelor după cîtimea de noutate percepută la un moment dat în strictă relație cu rolul ei stimulator. Va fi, deci, de vină, criteriul de asociere pentru absența lui Ibrăileanu, G. Călinescu și alții. Eludarea lui G. Călinescu ar avea acoperire prin trecătoarea iritație personală resimțită față de autorul* Vieții lui Eminescu. *Rămîn în afară încă destule nume de rezonanță. Constantin Dobrogeanu-Gherea, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Felix Aderca, G. Ibrăileanu (cu* Adela) *și, de neînțeles, Urmuz, cap de listă între creatorii universului grotesc, localizat*

mai tîrziu între tiparele comicului absurd. G. Călinescu îl trece pe Urmuz în categoria „marilor sensibili schimonosiți".

Să nu fi sesizat Vianu natura insolită a acestui talent rebel? Sau să fi crezut că vidarea narațiunii e antiliterară în comicul ei parodic, drept care a evitat un verdict direct? Greu de dat un răspuns.

Grefate pe consistența sa construcție, atari nedumeriri persistă și astăzi. Încă s-ar mai putea numi și altele. De pildă faptul că la capitolul Realismul artistic și liric figurează firavul Emil Gârleanu, dar nu și tumultuosul C. Stere, cu toate că referințele principale îi vizează pe I. Al. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, etc. nume care introduc autoritar (ca și C. Stere) pictura socialului.

Tudor Vianu se explică apelînd la notorietate ca să releve cît de fatal limitativă este o lucrare adaptată legilor concentrării. Se reține — zice Vianu — numai valorile care „au un viitor". Dar este de văzut dacă o asemenea condiție asociată valutărilor incontrolabile nu înseamnă escamotarea — prestabilită — a scrierilor mai puțin gustate la un moment dat. Ambiguitatea, deci, n-a ocolit întru totul Arta prozatorilor români. Ar fi însă pierdere de timp să-l suspectăm pe Vianu de cecitate. Mai degrabă să-l credem pe cuvînt cînd dă el singur explicații la comprimările ce denotă omisiuni în ordinea intransigentă a cărții. Comentariul nostru nu face abstracție de poziția selectivă (și perfectibilă) pe care Tudor Vianu s-a situat. Iată-l degajînd singur o direcție în hățișul aspectelor stilistice, coordonată cu prezențe-reper, în funcție de care stilurile își conjugă varietatea: „Desigur — notează T. Vianu în volumul de față — nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară în accepțiunea devenită tradițională sînt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului".

Cu această notificare autorul reprimă interpretările dilatorii. El nu alcătuiește un inventar, un amorf

tablou istorico-literar al prozei naționale din secolele XIX și XX. Studiul său este „o încercare de estetică literară evolutivă", altfel spus „o istorie stilistică a prozei românești" [1].

Viața inefabilă a cuvîntului în context a găsit în spiritul teoretic al autorului Artei prozatorilor... *un specialist avizat. Dar, cu toate că estetica descriptivă și normativă îl modelaseră îndeajuns ca el s-o invoce la tot pasul, Vianu s-a ferit de exagerări. Înțeles deci într-o accepție modernă, evoluată, stilul, ca model de utilizare personală a limbajului, nu apare redus la simple aplicații lingvistice. Este remarcabil faptul că Vianu a vizat mai departe, spre tipurile prozei. În lucrarea postumă* Tezele unei filozofii a operei, *el nota pe bună dreptate: „A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic, înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului".*

Dat fiind că socotim chestiunea de interes, vom stărui. În fond, în subsecțiunile analitice pe care Tudor Vianu ni le oferă, pe primul plan nu sînt numai clasificările stricte. Notația se îndreaptă preferențial spre paralelisme de structuri stilistice, adică spre grupări pe făgașul cărora elaborarea artistică se vede examinată în ce are valabil. În locul dogmatismului steril avem conturate aspecte, deseori esențiale, sesizate dinlăuntrul faptului estetic. Dar oricît de complex ar fi acesta, este greu de suportat ideea că scara de valori a reputatului învățat n-ar admite cîteva corecții. Bineînțeles, dacă ne raportăm la schema pe care el singur a urmat-o, aceea a unei panorame a valorilor prozei noastre moderne. Termenul de panoramă trimite la operația trecerii în revistă a formelor de relief în măsură să rețină pe amatorul de literatură. Arta prozatorilor români *constituie un adevărat și prelungit popas pe care Vianu*

[1] In acești termeni a referat Pompiliu Constantinescu (în *Scrieri*, vol. 5, Buc., Edit. Minerva, 1971, p. 201) dorind să atragă atenția asupra dreptului pe care și-l lua Vianu de a decanta fenomenul literar, stăpînindu-și inhibițiile și cenzurînd paroxismele.

îl face prevalîndu-se de înlesnirea cu care iese în arenă cineva care dispune de toate datele. Ținta sa este să ordoneze contribuțiile cele mai necontroversate (se vede încă o dată că Vianu nu are o fire de promotor, excepție făcînd pledoaria pentru Ion Barbu în 1935). Valorile validate în anul de grație 1940, cînd Vianu lucra la carte, sînt „contactate", au trecut pragul notorietății, și nu e nevoie să facem apel la catalog pentru a observa că lipsesc doar două-trei nume cu vechime : Asachi, Dinicu Golescu, Kogălniceanu. Ancorarea în prezent s-a dovedit însă dificilă pentru universitar. Aici, absenții sînt mai numeroși, lanțul interogațiilor mai lung. Ținînd seama că Arta prozatorilor... *fusese destinată inițial „Casei Școalelor", după cum ne-a și confirmat într-o discuție regretatul N. Bagdasar, se impunea pentru Tudor Vianu să nu contrazică flagrant manualele. Asimilați de conștiința publică mai mult în virtutea programei analitice, scriitorii tratați primesc în lucrare, datorită erudiției generoase, necrispate, toată ponderea. Ca un pandant la judecățile expuse, Vianu reflecta, și ne-am referit la această intenție mai înainte, să întocmească o variantă lărgită, ferită de omisiuni, în tot cazul întregită cu nume pe care le stima și a căror ocolire el, primul, n-ar fi întîrziat s-o blameze.*

Ce este în Arta prozatorilor... *bună și fertilă pregătire știm. Rezistent s-a arătat a fi și procedeul opririi autorului, în fiecare dintre lecturile sale, la scrieri vii și suculente, pe care a știut să le definească sintetic, în formulări de clasică plasticitate. Să menționăm cîteva. Despre Eminescu : „Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge." În legătură cu Maiorescu : „Ca la toți marii scriitori români, lucrarea seculară a limbii se concentrează și la el într-un mare salt înainte, încît darul unui singur om pare și de data aceasta a înlocui opera înceată a mai multor generații". Alte formulări memorabile : Ion Codru Drăgușanu „a realizat exotismul moral", Mateiu Caragiale „fastul stilistic", Mihail Sadoveanu este „cel mai de seamă poet descriptiv al*

literaturii române"; Hogaș pare „un Creangă trecut prin cultură", Octavian Goga un cîntăreț a cărui muzică distilează graiul gloatelor, Adrian Maniu introduce în proză un accent lucid „de Pierrot trist sau de Hamlet bufon". În fine s-ar zice că și despre N. Iorga a fost la fel de inspirat. Iorga este examinat ca autor de sentințe. Marele cărturar îi păruse lui Vianu o leacă mizantrop. Atunci îl discută în consecință: „Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mîngîierea singurătății și a regăsirii. Dar e poate cea mai înaltă consolare, știința că cine se dăruiește mai larg vieții, mai generos pentru că nici un preț nu o va plăti, mai nebunește pentru că o va pierde mai ușor, acela o va afla mai întregă și mai curată pentru sine". Cu egală finețe sînt priviți Al. Macedonski, Lucian Blaga, Camil Petrescu. Spațiul nu îngăduie să citățm tot ce merită citat, însă vom releva cu un exemplu despre Blaga calitatea înaltă a caracterizărilor rezervate fiecărui scriitor. Blaga fiind răscolit de un sentiment agonistic al vieții, al luptei dintre visul cosmic și dezolarea care îl surpă, va tălmăci în simboluri materia reprezentărilor filozofice. „Arta sa scriitoricească va excela — constată Vianu — în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor și de a găsi analogiile grăitoare."

Pildele acestea atestă strădania cu care s-a aplecat exegetul asupra bogatului material, alegerile sale fiind incitante atît în fondul cît și în forma lor. Depășind lacuna Gherea-Călinescu-Urmuz, el și-a dat osteneala să gîndească foarte proaspăt la nume și preocupări, nu o dată nedrept neglijate (Ion Codru Drăgușanu, Anghel Demetriescu, Ștefan Petică), sau să se adreseze cu disociații fine și exemplificări sugestive, pertinente numelor prestigioase precum C. Negruzzi, Ion Ghica, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, ș.a.

Cititorul, în oricare ipoteză, de consultant sau de simplu curios, merge pe firul nevăzut al emoției și simte că, dăruindu-i un ghid, Vianu oficiază un act

creator de cultură. Echilibrul ieșit din comun al studiosului se anima de satisfacțiile pe care le bănuie cînd știe că propagă un veritabil cult al captării intelectuale. Un fel de empatie foarte personală își difuzează valențele. În sensul dat termenului empatie de Schiller se constată o corespondență ideală între subiectul și obiectul emoției. Reconciliat cu viața, frumosul se răsfrînge în sufletul contemplatorului.

Notele dense din Arta prozatorilor români *răspund relației de mare complexitate dintre verb și atitudinea estetică, relație care gravitează în jurul conștientizării inventivității stilistice. În pofida disecției mereu declanșate, tonul rămîne pe alocuri eseistic. Dar numai ca să surprindă un prim nucleu de meditație se oprește Vianu la stratul de cristalizări ale participării simpatetice, el fiind atras nu de perspectiva incantatorie, cît de delimitările formalului de înțelesurile fondului modelat.*

Spre deosebire de Charles Bally, care accentua organizarea limbajului după conținutul emoțional, Tudor Vianu disocia funcțiile stilistice după caracterul lor tranzitiv (comunicare) și reflexiv (delectabil). Stilul depășește, deci, caracterul tranzitiv al cuvîntului și se situează la nivelul devierii lui subiective conform variațiilor individuale de desfacere de norma comună. Enunțurile sînt clare, despodobite de adaosuri calofile, de o exemplară simplitate[1]*. Ca și cum ar dori să se încredințeze că nu e loc de nici o eroare, Vianu revine mereu la acel aspect al operei în discuție, în măsură să o facă mai bine înțeleasă. Camil Petrescu, de exemplu, va fi discutat pe spațiul a zece pagini ca un analist incisiv tocmai pentru că vrea să suplinească tehnica relativismului modern în care s-a cantonat sub raport compozițional. Atari repetiții și reveniri ne pun la îndemînă, cu gust sigur, un*

[1] Luînd notă de această virtute a lui Tudor Vianu, G. Călinescu nu-i refuză prețuirea : „...nu pot să nu remarc că mă aflu în fața unui gînditor profund și a unui scriitor înlănțuitor, nu prin culoare ci prin clătinarea — înceată, grea, a frazei austere" (v. *Adevărul literar și artistic*, XIV, nr. 770, 8 sept. 1935, p. 9—10).

instrument de avizare asupra vîrstelor și opțiunilor prozei noastre din ultima sută de ani.

Satisfacția și cîștigurile cu care îl folosim rezultă din chiar specificul său. Tudor Vianu are suprema calitate de a fi accesibil fără să facă vreo concesie vulgarizării. Noțiuni codificate (bunăoară funcțiunile metaforei) intră în proiectorul examenului critic și, fiind aplicate competent, cu sigură orientare, vin în sprijinul cititorului și îi devin călăuză.

Sistematica deschiderilor spre Problema stilistică a imperfectului *valorificat în narațiunea de evocare (temporalitatea) ori spre* Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu *întregește un ansamblu de mare coerență poetică și științifică.*

Carte unică în genul ei, Arta prozatorilor români *se încarcă de semnificațiile multiple ale discursului critic. Tudor Vianu ne oferă un punct de plecare ilustrativ în exegeza stilistică, dar ne propune și un model pentru canalizarea ideilor pe făgaș analitic. Îl invocăm, în atîtea momente, că nu ne rămîne decît citarea integrală. Poate și pentru că mai rar să se adune într-un singur flux interesul acut pentru elementul artistic al limbajului cu cel trezit de ideologia literară. Examenul faptelor de limbă impune prin stringență; clasificările, interpretările revendică de partea lor limpezimea, exactitatea. Vianu nu sacralizează subiectul comentariilor lui; a vorbi cu ochiul treaz și fără exagerări despre atîtea nume venerate conduce la impresia că* Arta prozatorilor... *propune o întinsă meditație despre experiențe, gusturi și mijloace scriitoricești. La nivelul acestora, textul presupune continuu esențializare.*

Se vădește o dată mai mult că avem în față o construcție *în care nu sînt posibile substituții și în articularea căreia fiecare verigă este gîndită pe cît de marcat, pe atît de revelator.*

HENRI ZALIS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1897 Se naşte la Giurgiu, la 27 decembrie (stil nou 8 ian. 1898). Tatăl său, dr. Alexandru Vianu funcţionează aici ca medic primar. Mama, Florica, fire sensibilă, cu daruri muzicale, conduce un menaj adaptat existenţei doctorului, cu apeluri nocturne, cu griji înafara orarului strict, cu consultaţii şi meditaţii prelungite. Tudor Vianu avea să evoce acest climat care i-a înrîurit copilăria şi adolescenţa.

1904—1908 Urmează cursurile şcolii primare după care devine elev al gimnaziului local.

În 1906 debutează E. Lovinescu cu *Paşi pe nisip*, 2 vol. De la cîrma *Sămănătorului* pleacă N. Iorga. Mihail Dragomirescu publică în ediţie refăcută *Critica ştiinţifică şi Eminescu* şi studiul *Teoria poeziei.*

Apare, în 1909, *Spiritul critic în cultura românească* de G. Ibrăileanu.

1910 Scrie primele versuri (cf. interviului dat lui Camil Baltazar în *Universul literar,* LIV, nr. 4, 11 febr. 1945).

Aurel Vlaicu construieşte primul său avion monoplan.

1911 Se împrieteneşte cu Dan Barbilian, fiul magistratului Constantin Barbilian, şcolar ca şi Vianu, la gimnaziu.

E. Lovinescu funcționează ca profesor suplinitor la Universitatea din Iași.

1912 Se transferă la Liceul „Gh. Lazăr" din București, unde obține în chiar același an un loc fruntaș la concursul literar al Societății *Tinerimea română*.
Îi moare mama.

1915 Absolvă liceul. Se înscrie la Facultatea de filozofie și drept din București.

Titu Maiorescu publică, într-o ultimă ediție adăugită, *Critice*, 3 vol. (ed. I în 1892).

1916 Ia contact cu viața literară a Capitalei prin cercul lui Al. Macedonski. Debutează, programatic, cu poezia *Cuvîntul* în revista *Flacăra*, V, nr. 23, 19 martie, p. 269. În paginile periodicului condus de C. Banu mai tipărește, la scurt interval, poeziile *Desăvîrșirea*, *Iluminare*, *Către amurg*. Tot aici schițează primii pași în critică. La 25 iunie îi apare articolul *Al. Macedonski ca poet*. Din aprilie este prezent și în coloanele lunarului simbolist *Viața nouă* condus de Ovid Densusianu.

Izbucnește războiul.

1917—1918 Este trimis ca elev la Școala de ofițeri de artilerie din Botoșani. Primește comanda unei baterii. Intervine armistițiul. Revine în București. Legături de prietenie cu S. Bayer, Marcel Romanescu. Al. Macedonski reia într-o nouă serie *Literatorul*, pe coperta căruia, de la numărul 6, numele lui Tudor Vianu e menționat printre redactori.

Favorizează debutul lui Ion Barbu în revista lui Macedonski cu poezia *Ființe*.
Camil Petrescu redactează drama sa *Jocul ielelor*.

1919 După scurte colaborări la *Revista critică* și *Letopiseți* primește să fie prezent în *Sburătorul* lui E. Lovinescu cu o *Cronică a ideilor*. Își ia

licența în drept și răspunde pozitiv invitației lui C. Rădulescu-Motru dînd articole la *Ideea europeană*.

1920 Obține și licența în filozofie. Semnează cronica dramatică la *Luceafărul*. Este declarat absolvent al Seminarului Pedagogic Universitar din București (certificat nr. 99). Pleacă în Austria. Popas la Viena.

Reapare în septembrie, la Iași, *Viața românească*.

1921 Face un drum la Iași, cu care prilej îl cunoaște pe G. Ibrăileanu. Primește cu satisfacție să colaboreze la *Viața românească*.
Pleacă la studii în Germania. Înainte, în răgazul unei scurte vacanțe petrecute la Cîmpulung, schițează proiectul unui volum *(Dualismul estetic)*. În scrisoarea din 29 iunie adresată lui Marcel Romanescu, din care extragem aceste date, mai anunță că nevoia concentrării spre realizări literare și științifice avansează promițător.
Fiind în Germania, la studii, se stabilește la Tübingen, vechi centru universitar ; aici, profesorul Karl Groos îi devine, în scurt timp, îndrumător. Actul plecării de-acasă și instalarea într-un mediu străin nu s-au petrecut nedureros. Într-o scrisoare superbă, către Ion Barbu (Dan Barbilian) inclusă în ediția de *Corespondență* pe care am îngrijit-o (Edit. Minerva, 1970) Vianu se spovedește : „Am făcut un act de deznădejde plecînd. Cum o s-o duc mai departe, de unde o să scot «averea» care îmi trebuie pînă la urmă ? Dacă mă întorc sînt cu adevărat pierdut. Dacă mă întorc înainte de a mă simți însănătoșit deplin, stăpîn pe mine, cu autoritate internă, smuls îndoielilor, dacă mă întorc înainte de astea, atunci mă înămolesc pentru totdeauna, pier în mocirlă.“ Tot lui Ion Barbu, cu același prilej epistolar, ca o mustrare și un îndemn : „Vezi de răspunde mi,

spune-mi că lucrezi, că nu te mai frămînți, că te cauți. Dacă nu învingi în viață ești un ticălos. Aplecarea drapelelor n-are niciodată nici o scuză."

1922—1923 Studii în Germania.

Dintr-o scrisoare către S. Bayer, datată Tübingen, 16 aprilie 1923 : „Despre mine ce să-ți povestesc ? Am intrat în al doilea an de cînd trăiesc în orășelul ăsta amabil. Aș avea motive să fiu fericit dacă mi-aș putea îngădui să fiu mai puțin precipitat. Sediul ăsta al meu «de străinătate» ar fi trebuit să aibă la dispoziție patru-cinci ani. Atunci în visări lungi, în lecturi proporționate cu restul timpului, aș fi obținut un ritm pe care acum nu-l realizez. Dar poate că și timpurile ar fi trebuit să fie altele ! Ceea ce îmi lipsește acum sînt pantele, răgazul armonios în care să înregistrez rezonanțele... Mă ucid muncind, înghit săptămînal cantități spăimîntătoare de pagini tipărite. Ceea ce mă împinge la calvarul ăsta este și natura tezei mele : o lucrare în primul rînd de erudiție. Urmăresc problema dualismului literar (antic-modern, clasic-romantic, naiv-sentimental, apolinic-dionisiac etc.) de la francezii din sec. XVII și clasicii germani, la romanticii germani și pînă la Nietzsche sau chiar mai tîrziu." Pînă la urmă nu acesta va fi subiectul tezei de doctorat a lui Tudor Vianu. Am avut șansa să descopăr textul următoarei sale încercări, cantonată pe terenul prozei flaubertiene. Redactată în limba franceză, am tradus-o în românește și publicat-o în revista *Luceafărul*. Dar nici această tentativă n-a avut sorți de izbîndă. Vianu alegînd un scriitor francez și prezentîndu-l la o universitate germană, într-altă limbă decît cea admisă tacit, s-a văzut sfătuit să facă o nouă alegere. Așa a ajuns la subiectul cu care și-a trecut doctoratul. *Das Wertungsproblem* în *Schillers Poetik*,

una din cele mai concise teze înregistrate aici cu cele 79 de pagini ale sale. Vianu n-a tradus-o în românește, n-a inclus-o vreodată în proiectele sale de retipărire, iar explicația a furnizat-o el însuși : „La nemți se lucrează altfel. Trebuie să detaliezi la nesfîrșit, să suferi cumplit sub pletora istoriei și a vieții". De altfel, deși rămîne cu un constant interes pentru fenomenul german de cultură nu va mai redacta niciodată vreo lucrare în limba germană.

Camil Petrescu debutează cu volumul *Versuri.*

1924 Este autorizat ca începînd din 7 februarie să prezinte la Facultatea de filozofie din București un curs despre *Istoria doctrinelor estetice,* ca docent suplimentar. Reia conferințele în cadrul grupului *Poesis.*
Colaborează la revista *Mișcarea literară* condusă de Liviu Rebreanu și la *Gîndirea.*

1925 Îi apare volumul *Dualismul artei,* elaborat în anii de studiu în Germania. Culegere de contribuții la investigarea artei din punct de vedere istoric și psihologic, *Dualismul artei* se bucură de recenzii laudative din partea lui M. Ralea, Al. Dima, Mircea Mancaș, ș.a.

Către finele anului Vianu revine în standurile librăriilor cu un nou volum, *Fragmente moderne.* Alcătuit din 13 capitole diverse, are o varietate aproape deconcertantă : un eseu despre Eminescu, altul despre Baudelaire, alături de articole despre cubism, plastică, cinematografie.

Camil Petrescu scrie drama *Suflete tari.* Eugen Lovinescu încheie editarea *Istoriei civilizațiunii române,* 3 vol.

1926 Apare *Masca timpului,* cu directe referiri la poezia simbolistă (Al. Macedonski, D. Iaco-

bescu), la proza contemporană (Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu), la teatrul lui Lucian Blaga.

Hortensia Papadat-Bengescu începe ciclul de romane consacrat familiei Hallipa cu *Fecioare despletite.*

1927 E numit docent la catedra de estetică prin adresa Ministerului Instrucțiunii cu nr. 14.773. Vizitează Parisul. Lecturi intense. Popasuri prin muzee.

Apare romanul *Întunecare* de Cezar Petrescu.

1928 Primește atestarea de conferențiar la catedra de estetică (prin adresa ministerului de resort cu nr. 25.188).
Conferențiar definitiv de estetică, confirmat de la 1 aprilie.

Începe să apară la editorul parizian Gamber *La science de la littérature* de Mihail Dragomirescu.

1930 Se căsătorește cu Elena Irimescu.
Îi apare volumul *Poezia lui Eminescu,* bine primit în presa de specialitate. Comentarii semnează : Al. Philippide, Al. Dima, Eugen Ionescu, Șerban Cioculescu.

Se publică romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război.*

1931 Face o călătorie în Italia pe care într-o scrisoare către Lucian Blaga (expediată din Buc. la 11 septembrie) o califică de neuitat.
Lucrează la o succintă monografie despre sculptorul Oscar Han.

Apare romanul *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu.

1932 Publică volumele *Arta și frumosul* (cu unele reluări din *Fragmente moderne)* și *Arta actorului.* Recenzii de Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, M. Ralea, Al. Dima, C. Noica, H. Blazian, Petru Comarnescu.

1933 Tipăreşte *Imagini italiene*. Deasemeni studiul *Influenţa lui Hegel în cultura română*, pentru care primeşte premiul Năsturel al Academiei Române.

Apare *Răscoala* de Liviu Rebreanu.
Mihai Ralea preia conducerea revistei *Viaţa românească*, după ce Ibrăileanu, suferind, se retrage din activitate.

1934 Se naşte fiul său Ion.
Publică *idealul clasic al omului*, pledoarie umanistă pentru raţionalism într-un moment de expansiune a fascismului. Cartea se bucură de consemnări semnate de G. Călinescu (elogios), Pompiliu Constantinescu, Al. Dima, Edgar Papu.

1935 Consacră o analiză critică poeziei lui Ion Barbu sub forma unui eseu întîmpinat cu rezerve de Vladimir Streinu, însă apreciat de G. Călinescu şi Ion Chinezu.
Este ales membru corespondent al Academiei Române.

1934—1936 Apare *Estetica*, vol. I—II.
Editează culegerea *Generaţie şi creaţie* din al cărei sumar compozit reţinem : Psihologia şi morala, Critica literară şi răspunderea morală, Ideile lui Goethe despre artă. Thomas Mann. Faust şi civilizaţia modernă, Paradoxele succesului.

Moare fratele său Alexandru.

1937 Participă la al IX-lea Congres internaţional de filozofie (Congresul Descartes) : Paris, 1—6 august, la lucrările căruia prezintă comunicarea *Originea şi validitatea valorilor*. Participă la al II-lea Congres internaţional de Estetică şi Ştiinţă a Artei : Paris 7—12 august, cu care ocazie expune comunicarea *Asupra ideii de perfecţiune în artă*. Publică în volum

cîteva studii de tip corelativ sub titlul *Filozofie și Poezie*. Printre recenzenți Octav Șuluțiu și Adrian Marino.

1938 Dă la tipar volumul *Studii și portrete literare* (cu bogate referiri la Al. Macedonski, Matei Caragiale, Panait Istrati, Octavian Goga și Ion Pillat.)
Îi apare volumul *Istorism și raționalism* în care punctează cîteva aprecieri despre Friedrich Nietzsche și dezvoltă o idee expusă inițial în 1929. De astă dată ca un imperativ al momentului, *Către o concepție activistă a culturii*, mod de a spune că afirmarea spiritualității românești presupune o devoțiune militantă.

Se editează *Pagini de critică literară* de Vladimir Streinu.

Paul Gusty montează într-un mod strălucit *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Apare *Viața lui Ion Creangă* de G. Călinescu.

Vede lumina tiparului studiul lui Al. Dima, *Fenomenul românesc sub noi priviri critice.*

1939. Începe editarea *Operelor* lui Al. Macedonski, în 4 volume (vol. I : *Poezii*, vol. II : *Teatru*). Proiectează *Arta prozatorilor români.* Începe adunarea materiei în fișe.
Publică *Studii de filozofie și estetică.*

Perpessicius începe, sub directa lui îngrijire, editarea seriei de *Opere* de M. Eminescu.

1940 Se naște fiica sa Maria.

Apare monografia lui E. Lovinescu *Titu Maiorescu*, 2 volume.

1941 Apare *Arta prozatorilor români.*

G. Călinescu tipărește monumentala sa operă, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Dintr-o scrisoare către Victor Iancu, la 8 ian : „Nu contenesc să mă întreb cum se va constitui viitorul țării și al nostru personal ? Totul stă încă învăluit pentru noi în aceste neguri reci ale iernii, pe care nici o rază de soare nu izbutește să le străpungă."

1942 Publică *Introducere în teoria valorilor.*

1943 Ține un curs, *Originea și funcțiunile metaforei*, gîndit în cuprinsul unei preocupări mai întinse pentru *Poetică și arta literară.*

Este propus profesor titular de estetică.

Apare volumul *Aspecte lirice contemporane* de Șerban Cioculescu.

Se editează *Trilogia cunoașterii* de Lucian Blaga.

Moare E. Lovinescu.

1944 La 12 aprilie Senatul Universitar ratifică numirea. Mulțumindu-i lui Ion Petrovici, Vianu îi scria la 8 iulie : „Fie ca revenirea unor timpuri mai bune, într-o lume care să regăsească drumurile păcii și ale înțelepciunii, să ne îngăduie realizarea planurilor noastre științifice consacrate țării și culturii noastre, adică acel singur și modest bun care rămîne, în definitiv, ținta noastră cea mai de seamă".
Semnează împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu volumul I din *Istoria literaturii române moderne.*

1945 Este numit Director al Teatrului Național. Propune o vastă campanie de traduceri din clasicii universali, paralel cu o intensificare a muncii originale de creație.

1946 Ambasador la Belgrad. Publică ultimul volum (IV) din ediția de *Opere* ale lui Al. Macedonski. Îi apare cartea *Figuri și forme lite-*

rare [1]. Editează volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică.*

La Editura Fundației apar *Impresii asupra literaturii spaniole* de G. Călinescu.

1947 Revine la catedră.

1948—1950 Elaborează un curs de literatură universală. Din *Idei trăite :* „Înțelegeam că întregul dinamism al muncii nu se poate descătușa decît în socialism, prin îndrumarea tuturor forțelor unei țări către temele creației. Acum că erau convocate la cultură milioane de oameni, ținute altădată departe de ea, nu era probabil că se vor selecta mai multe capacități, mai multe talente ? [...] Alegerea mea a fost săvîrșită. Dificultățile nu apăreau pentru mine decît în legătură cu problema moștenirii culturii. Mă întrebam dacă tradițiile umanismului se vor putea transporta în socialism și dacă acesta le va accepta." Și își dă singur răspuns după ce constatase marea sete de cultură a maselor : „În noua așezare nu trebuia să mă despart de nimic din ceea ce îmi apăruse adevărat și nobil în tot trecutul de creație al țării și al omenirii întregi."

1951 Începe să predea cursul de literatură universală. Face traduceri din Shakespeare : *Iuliu Cezar* și *Antoniu și Cleopatra.* Interesul față de capodoperele literaturii universale pregătește sporul de atenție pentru anchetele comparatismului modern. De pe acum Tudor Vianu notează fapte de expresie și le pune în relație

[1] În *Idei trăite* (v. *Jurnal*, Buc., E.P.L., 1961, p. 348) Tudor Vianu afirmă în legătură cu *Figuri și forme literare* că a privit cîteva probleme din unghiul comparatismului. Am impresia că el făcuse un început încă o dată cu apariția *Artei prozatorilor români.* Încrucișarea liniei realismului cu linia descriptivă, lirică și estetică, cît și contaminarea lor reciprocă produce *serii* stilistice (termenul îi aparține lui Vianu însuși) pe care ar merita să le urmărim mai departe.

cu scopul de a stabili influențarea lor reciprocă. Profesorul își reamintește (v. *Jurnal*, p. 350): „Problema influențelor literare externe a fost una din cele care m-au preocupat mai mult în timpul pregătirii noilor mele cursuri. Mi s-a lămurit însă, în cele din urmă, că influențele externe nu operează decît acolo unde natura terenului social le cere și le absoarbe, că influențele literare sînt, de fapt, alianțe ideologice..."

1955 Este ales membru al Academiei R.P.R.
Sub egida S.R.S.C. publică, separat, studii despre Anton Pann și Cervantes. Pentru cititorii mai tineri tipărește o biografie a lui Voltaire.
Apare volumul *Probleme de stil și artă literară*.
Este delegat la manifestări literare internaționale la Budapesta, Leipzig și Viena.

Apare primul volum din *Morometii* de Marin Preda.

1956 Își reia activitatea publicistică. Deține o rubrică permanentă în *Gazeta literară* și colaborează la *Contemporanul* cu cronici dramatice.
Participă la Conferința generală UNESCO de la New-Delhi (India).
Face să apară volumul *Literatură universală și literatură națională*.

1957 Moare, la 14 mai, Camil Petrescu, de care Vianu se simțise foarte legat. Amintesc în acest sens medalionul *Tinerețea lui Camil* și panegiricul *Despărțirea de Camil*. Tipărește *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, în continuarea unor contribuții mai vechi. În legătură cu ele, Vianu observa: „Studiile de stilistică pe care le-am dat în anii din urmă [...] continuă pe acele din *Arta prozatorilor români*" (op. cit. p. 352).
Îi apare volumul de *Versuri*, cu postfața autorului.

1958 Este desemnat Secretar general al Comisiei naționale UNESCO. Scurt timp după acea devine director al Bibliotecii Academiei. Participă la Conferința generală UNESCO de la Paris.

1959 Prezintă comunicarea *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române* cu prilejul Colocviului internațional de limbi, literaturi și civilizații romanice de la București.

1960 Editează în volum micromonografia *Al. Odobescu.* Apare, reunind numeroase lucrări redactate în anii din urmă, *Studii de literatură universală și comparată.*

1961 Publică *Jurnal.* Dedică un eseu monografic lui Schiller, autor îmbrățișat încă din tinerețe. Vizitează Olanda.

Moare Mihail Sadoveanu.

1962 Tipărește *Dicționar de maxime comentat.*

1963 I se decernează Premiul de Stat.
Primește invitația de a participa la cel de al IX-lea Congres internațional al Federației de limbă și literaturi moderne (New York).

1964 Moare la 21 mai, după o lungă suferință.

Îl precedase Ion Marin Sadoveanu în iarnă ; în vară este răpus fulgerător Mihail Ralea.

Apare volumul *Arghezi — poet al omului.* Numeroasele scrieri care vor continua să iasă de sub teascuri denotă că eminentul om de cultură își continuase activitatea luptînd pînă la capăt cu boala.

*

1965 Vede lumina tiparului volumul *Studii de literatură română.* Deasemeni cel *Despre stil și arta literară.*

Moare G. Călinescu.

1966 Apare volumul *Postume.*
Se reeditează *Arta prozatorilor români.*
Ion Biberi îi închină o monografie.

1967 Apare sub egida Bibliotecii Centrale Universitare o densă *Biobibliografie* Tudor Vianu, instrument indispensabil tuturor celor interesaţi de variatele faţete ale personalităţii marelui cărturar.

1968 Ion Pascadi tipăreşte studiul *Estetica lui Tudor Vianu.*

1969 Ceremonii comemorative în presă şi la Radioteleviziune cu prilejul împlinirii a 5 ani de la moartea lui Tudor Vianu.

1970 Apare un volum de *Corespondenţă* Tudor Vianu, îngrijit şi prefaţat de H. Zalis. S-ar fi cuvenit să-l recomande chiar mărturisirea lui Vianu făcută într-o scrisoare adresată lui G. Ibrăileanu : „Cred că nici unul dintre colegii mei de generaţie care lucrează în publicistică sau se pregătesc pentru cariera savantă nu-şi mai închipuiesc munca lor în afară de viaţa naţiunii."

1971 În „B.P.T.", apare culegerea *Scriitori români* (3 vol.) cu o prefaţă de Pompiliu Marcea.
Se reeditează *Istoria literaturii române moderne.*
Apare în ciclul *Opere* primul volum dintr-o serie proiectată în zece volume.

1974 Se reeditează *Idealul clasic al omului* cu o prefaţă de Mircea Martin.
Apare la Editura Minerva, cu un Cuvînt înainte de Const. Ciopraga, o suită de studii despre *Alecsandri, Eminescu, Macedonski.*

1975 În ciclul *Opere* a apărut volumul V.

H. Z.

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfîrșește cu acei dintre scriitorii contimporani care, ajungînd la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, avînd o configurație oarecum închegată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupîndu-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul

unei literaturi naționale și de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contimporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cît despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sunt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atîta timp cît artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci cînd istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunînd în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținînd din motive și atitudini numai atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sînt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească decît faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicînd acest principiu, istoria literară este totuși ținută să

ridice un inventar mai complet decît acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decît aceea a procedeelor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect" nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decît aceea la care ne-am văzut constrînși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptățirile lui odată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le cîștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele „figuri de stil", pe care astăzi încă nu le putem denumi decît cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui marile servicii pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual

și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucît oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, cînd vom fi deosebit în el imagini, comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întîmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru

a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-au convins că ele rămîn adeseori caduce, nu atît din pricina vreunui vițiu fundamental al disciplinei, cît din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfîrșitul veacului trecut, cîteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărînd alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, carac-

terizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu deflореze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, pînă în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întîi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atît de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet decît astăzi. Cît timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că dimensiunea criticii este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintîi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își mai mențin ceva din trecerea lor, încît depășirea definitivă a vechei teh-

nice literare se produce abia cu scriitorii „Junimei", care ajung dealtfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferiții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantic în manifestațiile mai vechi. De aci înainte, două curente își împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic; pe de alta, curentul intelectualist și estet. Cel dintîi, mult îndatorat inițiativelor „Junimei", aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar și organizează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și humoriștii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup și a stărilor de mulțime și creează tehnice noi pentru evocarea vieții sufletești mai adînci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele *lucrării am adăugat cîteva contribuții de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată[1] că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă", cu atît se impuținează și pălește reflexul vieții interioare care

[1] Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 urm.

a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sunt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sunt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu patratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită ; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu : „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne". Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sunt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește

precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sunt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi aceste formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obicinuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință ? Desigur,

o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. Dealtfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și pur-

tate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: *„Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd.“* Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. *„Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri...“* sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul“ unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii“, spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o

formulă mai veche. „Le style est l'homme même", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sunt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așanumitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sunt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.

I

SCRIITORII RETORICI

1 I. HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atît prin tendinţele lor sociale şi morale, cît şi prin particularităţile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricît de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid, prin acea tendinţă activă, practică şi militantă a scrisului lor, menită să cucerească pentru poporul român şi pentru statul în formaţie bazele unei vieţi noi de libertăţi naţionale şi de sporită conştiinţă de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărîre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoriceşti, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoce mai mult vorbesc, decît scriu. Chiar cînd manevrează condeiul, ei rămîn oameni publici, individualităţi avîntate în largul vieţii practice şi politice pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către ţeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvîntul grăit are, în aceste condiţii, o valoare superioară expresiei scrise.

Cît de mult rămîne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu şi, deocamdată, simplu vorbitor familiar, ne-o dovedesc mai întîi toate acele locuţiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfieşte a le introduce în cursul expunerilor sale. *„Voi să zic, adică,* scrie de pildă

Heliade-Rădulescu, *că dacă se publică nota excelenței dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze.*" Sau în altă parte: „*Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci: sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vîrtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuiesc; și cari de la un timp încoa șerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric...*" (*Echilibrul între antiteze,* Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „ba ce zic", „uite" sunt ale vorbirii, mai mult decît ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpînit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestînjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație pînă cînd sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc mai restrîns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atît de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizînd unele din dezechilibrele vremii. „*Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cît văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afec-*

ția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decît «Nea-Ntr-o Parte»" (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sărsăilă autorul, cealaltă alegorie a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor : „*Dumnealui și-a făcut în cap un ideal, dupe cum zice dumnealui, iar noi proștii îi zicem idoloaică. Aceea e drăguța dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliță, care nici nu se gîndește la dumnealui, nici nu știe de se află vreun Sarsailă sau Sgîndărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Lelița ideală, sau de nu sunt unele de-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subțire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, și tot la dumneaei gîndește cînd scrie*" (*Opere*, I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac, unul din creatorii prozei franceze moderne și legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeței în literatură : „*Un om care ar apărea în scufie de noapte și în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decît acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sunt bune decît în particular și pe care cineva nu le poate spune decît intimilor sau servitorilor săi*". Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie și halat. De aceea sarcasmul său rămîne trivial, și discuția ideilor nu se constituie în proză științifică sau filosofică.

Adeseori însă în locul vorbitorului familiar și nesupravegheat apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaște de pildă procedeul amplificării : „*Noi, cumpărătorii de niște asemenea cărți și foi publice, noi încurajăm continuarea și înmulțirea lor; noi suntem gazdele de hoți ale acestor furi și tîlhari morali, ce ne batjocoresc părinții și fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne*

ucide sufletele, ce ca niște sacrilegi intră pînă în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul și drepturile patriei cu lovituri de secure ; noi suntem gazde acestor ucigători de suflete, de naționalitate, de cele mai scumpe ale națiunii ; noi le încurajăm cutezanța" etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică : „*Nu vedeți cine sunt cei ce scriu niște asemenea cărți și foi ? nu le cunoașteți viața și trecutul ? nu vedeți că orice au făcut în viața lor n-au făcut-o decît pentru un interes sordid, și totdeauna pentru bani ? Nu vedeți că le scapără ochii după argint, aur și diamante ?*" (*Echilibrul*, I, p. 317.) Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade : „*Despotul te pedepsește pentru cîte ai făcut în contra lui ; poporul în anarhie te pedepsește pentru cîte ai făcut spre binele lui*" (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sunt adeseori iluzorii, cînd o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt nici un progres al ideii : „*Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condică a României... ; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credințele lui, după aspirațiunile lui*" (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă. „*La violență de injurie vom opune violență de cuvînt*", scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului*. Iar în altă parte, vorbind despre „*biciul sarcasmului indignațiunii noastre*" (*Echilibrul*, II, p. 322), Heliade își caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii își atrag o dată fulgerele acestei indignări. „*Ia să vadă însă că le aruncați din mîinile voastre cărțile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor și mai spurcate, și din descreieratele lor capete ; ia să vă audă că nu mai vreți astfel de marfă... și veți vedea cum se schimbă*" etc. (*Echilibrul*, I, p. 317). Altădată ciocoii, personagii politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparații injositoare : „*Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe (și de*

suitarii); de au limbă, e ca să mintă, să calomnieze; de au inimă, e un fel de tăgîrță, unde să-și ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța" etc. (*Echilibrul*, II, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării și mîniei, se încheagă și cîte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul său vede, deși trăsăturile pe care le surprinde sunt oarecum schematice și caricaturale: „*Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi; de poartă vestminte largi și iștic, ei sunt mai guleraţi decît toți, lor iștlicul le tremură și li se învîrtește în cap; nimeni nu se rățoiește ca dînșii în danț; nimeni ca dînșii nu bosînflă buzele și nările, cînd fumă; nimeni ca dînșii nu se încoardă și se înțeapă, cînd umblă; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă linguriță cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talîmuri sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îți surîd, te înfioară; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binișul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce își fac, căci parcă ar zbîrnîi la o tambură pe piept; la mir să nu le treacă nimeni înainte; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus...*" (*Echilibrul*, I, pp. 79—80). În acumularea atîtor trăsături sunt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul" paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrînd pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul", sunt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitîndu-se pe sine. Ima-

ginile sale sunt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiași sentiment însă i se datoresc și accentele sale himnice, expresia venerației sau a fervoarei cutremurate în care propria mînie temperamentală își află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunță *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru și sublim a cărei origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament*: „*Prunci suntem, și zîmbirea ta ne adună la picioarele tale și întărește ființa noastră cea slabă; iar în posomorîrea ta, groaza și spaima năpădește asupra pămîntului, și moartea înfige asupra lumei ghearăle și sfîșie făpturile tale, Dumnezeule!*“ (*Opere*, I, p. 243). Scriitorul care știe să vestejească și să blesteme sau să rîdă cu un sarcasm neîmblînzit se pricepe să și adore, deși dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mînia răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea și iertarea.

S-a spus deseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu ; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Cînd îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuși să nu fim izbiți de măsura și distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mînios pe care îl întîmpinasem în paginile *Echilibrului*, aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adîncime și alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală".

Istoricul Bălcescu știe să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filosof al istoriei este și Bălcescu în unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cît mai limpede, mai însumate și mai sigure, sunt reflecțiile lui Bălcescu : *„Sunt optsprezece secoli și jumătate de cînd Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgînă ce reprezenta principiul din afară, obiectiv, al naturei și al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă civilizație întemeiată pe principiul din lăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești în timp și în spațiu și prin identitatea între esența naturei spirituale a omului și esența*

naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a demnității, a moralității și a perfectibilității absolute" (Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul, 1937, Ed. „Cartea românească", p. 15).

Scriitor retoric este apoi și Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă; ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresîndu-se cu reculegere națiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale și a unei rugăciuni: *„Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pună dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagini din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, sub povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va coprinde numai opt ani, 1593—1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și de jertfire! Cînd părinții noștri, credincioși, sublimi, îngenuncheau pe cîmpul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor..."* Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar cînd dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvîntul său nu se înstrunează pentru vestejire și pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat și singuratic: *„Vai! scriam aceste rînduri în 1846. Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece și inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie și Libertate. Turcul, vecinicul dușman, se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, cînd sosi vestea că păginul a tăbărît la Călugăreni, călcînd cu picior de*

batjocură sfînta țărînă a părinților noștri, glorioși martiri ai libertății naționale. O, amar mare! atîta fu uitată religia strămbunilor, atît fu încrederea tuturor în vorbele necredincioșilor sau atîta fu mișelia lor încît această veste îi lăsă reci și în nepăsare. În zadar glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război și răzbunare!» Nici un ecou puternic nu-i răspunse în mulțime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mînele mele ca să nu mai vază această umilitoare priveliște și din inima-mi zdrobită scăpără aceste cuvinte: «Zeul părinților noștri ne-a părăsit! Părinții noștri ne-au blestemat!»" (*Op. cit.*, p. 95.) Poate că astfel de intervenții retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceștia vor recunoaște însă nu numai forța și sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar și incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmația sau negația pe care vorbitorul dorește s-o obțină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuințare specială. Astfel, cînd ajunge a înfățișa împrejurările în care Mihai se pregătește a întreprinde expediția lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească și împotrivirile pe care îndrăznețul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceștia, soția însăși a eroului, blînda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărîrile care îi puteau deveni, în atîtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut însă face Mihai acum? În acest punct al narațiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conștiințe și care, prin afirmațiile sau negațiile pe care le implică, ne fac să înțelegem gîndurile care îl frămîntau pe Mihai în ajunul îndrăzneței sale fapte: *„Înfocatele și elocventele cuvinte, precum și lacrămile ei* (ale doamnei Stanca) *fură zadarnice; ele nu putură clăti hotărîrea soțului său. Și oare s-ar fi căzut ca el tocmai*

acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta inima sa? În ce oare se arăta el nemulțămitor? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin cîte foloase biruințele sale adusese Ardealului și sporise gloria lui Sigismund? Trebuia oare să uite la cîte umilințe supusese Sigismund pe Mihai și patria lui? Trebuia să uite că pata rușinosului tractat de la 1595 nu era încă ștearsă? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineși și Ardealul care era deopotrivă amenințat?" etc., etc. (*op. cit.*, p. 258—urm.). Astfel, întrebările pe care și le adresează eroul însuși și răspunsul pe care el și-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decît să sublinieze chipul în care, cumpănind anumite motive, hotărîrea lui s-a format. Întrebările retorice dobîndesc pe această cale scopul de a evidenția procesul deliberativ al voinței și constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantazia lui Bălcescu este inferioară fantaziei lui Heliade. Comparația nu se poate face deloc, întrucît în nici un moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor și ființelor văzute, în trăsăturile lor particulare și pitorești. Portretele lui Bălcescu sunt construite mai ales din trăsături interioare, din însușirile de caracter și din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, cîteva aruncături de penel îi sunt însă suficiente. Iată de pildă portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creștinătatea: *„Murat al III-lea, care domnea la 1575, erau un spirit slab și superstițios, un om dulce la trai dar iute la mînie și adesea atunci și la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă și de mucalitlîcuri, iubind mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație; el trăia*

înconjurat de tîlmăcitori de vise, de astrologi, de șeici, de poeți, de muieri, de pitici și de nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor din sarai" (*op. cit.*, p. 39). Iată și imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog : *„Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsa d-o parte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru care își sleise finanțele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorîtă și sfiicioasă, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase și de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme de zavistia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui"* (*op. cit.*, p. 40). În ambele portrete, oamenii sunt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunîndu-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care începînd cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Cînd componenta mediului lipsește, rămîn să vorbească numai trăsăturile morale : Filip al II-lea, regele Spaniei, este *„posomorît și crud"* ; Sigismund este om crud, *„fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastîmpărat la minte"* etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin *„frumusețea trupului său"*, dar epitetul este atît de general, încît nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrînit în serviciul turcului Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu

moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia: *„«Spre recunoștință de pînea și sarea ta ce am mîncat*, îi spusese românul lui Ali-Gian, *voi sta aici pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiazi: nu te opri nici la Giurgiu; silește-te să treci la Rusciuk, cît vei putea mai curînd». — «Dar pentru ce?» îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcîndu-și capul și, văzînd pe Ali că stă în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă: «Ia seama la ce ți-am spus!»"* Frumoasa scenă, plină de mișcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu: *„Aceasta fu singura indiscreție, cinstită și măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea"* (*op. cit.*, p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreția populației față de planul de represiune care interesa pe toți românii, dar și omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpîn turc, un cuplu de adjective este suficient: indiscreția românului fusese *„cinstită și măsurată"*. Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personagiile care apar în scenă și aproape toate evenimentele sunt însoțite de caracterizarea istoricului, care este un drept și cumpătat judecător al oamenilor și al faptelor. Caracterizările acestea se fac prin perechi de adjective, asociate cu naturalețe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaș, vestitul general al lui Mihai, care cucerește cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este *„mai mult voinic decît norocos"* (p. 146). Sinan-Pașa este *„aspru și lacom"* (p. 184). Cînd sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înțelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în brațele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mîinile mamei sale, el o ucide pe loc: ceea ce dovedește, adaugă Bălcescu: *„o inimă mai mult feroasă decît energică"* (p. 185). Ideea unității naționale, susține istoricul Bălcescu, apăruse de mai

multe veacuri, fără ca ea să atingă decît puține capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „*Spre a o realiza ce trebuia oare?*“ Răspunsul cade precis și tăios : „*O sabie românească puternică*“ (p. 195).

Mare meșter este Bălcescu în întrebuințarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obține el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povestește sfîrșitul crudei domnii moldovene a lui Aron-Vodă. Narațiunea este menținută toată vremea la trecut, cînd intervenția unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent : „*Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldovia. Astfel dreptatea dumnezeească scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar*“ (*op. cit.*, p. 81). Raționea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că pe cînd evenimentele istorice fiind prin însăși natura lor perimabile pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna și, prin urmare, și astăzi, se cuvine a fi enunțat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern“ al reflecțiunii în scrierile istoricilor gînditori ? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie [1].

Altă dată intervenția prezentului are rolul de a ne pune față în față cu tabloul, de a înlocui narațiunea cu prezentarea directă, așa cum se întîmplă în pasajul în care este povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde după o serie de perfecte simple apare prezentul revelator : „*Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gîdea cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit, dar cînd aținti privirea asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă ;*

[1] Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în narațiunea istorică.*

ridică satîrul, voiește a izbi; dar mîna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpînește și trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om" (op. cit., p. 36).

În sfîrșit, în renumitul pasagiu în care povestește bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeași iscusință în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sunt datorite lui Mihai, altele ajutoarelor sau vrăjmașilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni, punîndu-le pe acele ale vrăjmașilor și ale ajutoarelor la trecut, situîndu-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sunt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde întru totul intențiilor istoricului: *„El își preumblă privirea pe cîmpul bătăliei, vede mișcările turcilor, și după dînsele își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așează cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trămite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așeză cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn, chiamă în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, smulge*

o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit. Această faptă eroică înfioară pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" (*op. cit.*, pp. 101—102). Din acest moment Sinan trece în primul plan al scenei și Bălcescu începe a nara și faptele lui la prezentul istoric. Pînă aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Cînd este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai întîmpinăm vreuna din formele trecutului : Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Albert Kiraly „așază" cele două tunuri... Hasan-Pașa și Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure... Cînd este vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezent : el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluralitate de planuri în adîncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sunt situate în primul plan și înundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sunt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui „basorelief". Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică. [1]

[1] Cp. în *Anexe*, studiul respectiv.

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile* sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atîtea preocupări ale scurtei sale vieţi, acordate altor sarcini decît acele ale literaturii, găseşte prilejul să aducă omagiul său frumuseţii stilului, *„pe care străinii la scriitorii lor o preţuiesc ca pe giuvaierurile scumpe"* (*Scrieri*, ed. P.V. Haneş, p. 178). Dar *Cîntarea României*, opera care întemeiază reputaţia de stilist a lui Russo, înfăţişează numai o latură a temperamentului său, stăpîn pe mijloace mai variate şi mai puţin cunoscute. *Cîntarea României* (1855) reprezintă o producţie tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele şi alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeaşi vreme. Sub pana lui Heliade-Rădulescu am întîmpinat accente care anunţă cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cîntărei României*, al cărui titlu nu va fi apărut fără nici o referinţă la *Cîntarea cîntărilor* a regelui David. Infiltraţia biblică este uşor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat şi în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mîinile omului reprezentativ al generaţiei sale, apostol şi profet al neamului său, pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viaţă cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrîurirea izvoarelor biblice, apare în *Cîntarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întîmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirînd către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atîția. În operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigînd pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cît despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atît de avîntată cînd este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, cînd ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fantaziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aci înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întîlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decît a unui poet : *„Drumul care mergea de la Giurgiu spre București*, scrie Bălcescu, *trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de această capitală, unde el se află strîns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului o înțeacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă (Istoria* etc., p. 94). Altă dată natura este mai mult comentată, decît privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul : „Pe culmea cea mai înaltă a munți-*

lor Carpați se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sunt adunate și așezate cu mîndrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le aduce aminte. Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac întinzîndu-se pînă în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe piedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul." Frumosul pasagiu, desfășurat în largi și măreațe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde nici un moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natură și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar ca tot ce a ieșit din pana lui

Bălcescu, și această descriere, plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimțită de o inimă naivă și nu de un spirit învățat, trezește cîntecul său, desprins parcă de pe harfa lui David : *„Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin cerul tău. Munții se înalță trufași în văzduh ; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?...“* (*op. cit.*, p. 204). Peisagiile lui Russo nu sunt cu toate acestea, cel puțin în această parte a operei lui, evocări concrete și pitorești. Întocmai ca în cîntecele psalmistului, dar fără forța obicinuită acestuia, epitetul său este general și ornant, nu particular și sensibil ; dealurile sunt *„verzi“*, munții *„trufași“*, nopțile *„încîntă auzul“*, abia dacă soarele strălucește *„ca un fecior tînăr* (*op. cit.*, p. 206). *Cîntarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decît a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decît prin imaginile pe care le găsește spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantazii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă la *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atîți din „imagiștii“ contimporani.

Iată de pildă un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mînă pe scriitor către acele tărîmuri ? *„Vîntul primăverei a bătut ; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge ; spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploiță răcoroasă“* (*op. cit.*, p. 159). Pentru a obține imaginea cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploiță răcoroasă“ asociază peisajului senzația capabilă să

insinueze un fior și să introducă viața în descriere. Față de părerea tradițională, moștenită din antichitate, că numai văzul și auzul sunt simțurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintîi, un Jean-Marie Guyau mai tîrziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil și termic, a mirosului și gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplul său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altă dată : *„Dar serile satului meu, cînd luna se rădica asupra părului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostîrc cu pliscul întins... Ce sări senine ! Într-amurgul se apropia cîrdurile aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd ; focurile se aprindea dinaintea caselor ; fumul stuhurilor se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure“* (*op. cit.*, p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, cînd Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei nopți de vară, amintirea trecutului cade peste ei și-i copleșește cu parfumul florilor din preajmă : *La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme le rivière qui coulait, avec autant de mollese qu'en apportait le parfum de seringas...“*

Delicata organizație nervoasă a lui Russo, în care nu este simț să nu vibreze, ne aduce în față imaginea unui om viu și sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginația scriitorului va profita de finețea simțurilor sale. Iată întîmplarea Măriuchii, fetița de șaisprezece ani, a cărei cămașă de omăt avea *„altițioare subțiri ca o creastă de rîndunică“*. După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea așteaptă un an, doi, trei, pînă cînd *„clăti din cap ca o frunzuliță vîntuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, și adormi pentru totdeauna !...“* (*Scrieri*, pp. 161—

162). Nopțile petrecute la cîmp îndreptau privirile copilului dealtădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „*chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și de lăicere, și sîngele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart*“. Imagine misterioasă și înspăimîntătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adînci sentimentul acestei nopți străbătută de mari neliniști : „*Auzeam picătura sîngelui*“. Cît de fericite se scurgeau viețile oamenilor de altă dată ! „*Viața părinților noștri a trecut lină ca un rîu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuiet în Siret*“ (*Cugetări*, 1855, în *Scrieri*, p. 50). Cît despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări și plimbări pe lună, desfășurate în cadrul mizeriei și umilinței populare, scriitorul găsește comparația care exprimă în puține cuvinte cinica rînduială a vremii : „*S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cîntînd și mîncînd pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lîngă niște maluri ciumate*“ (*op. cit.*, p. 177). Cînd citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atît de mult acoperit, pentru urechile posterității, de harfele și citerele psalmistului, vuind în versetele *Cîntării României*.

Russo ni se dovedește totuși în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simț muzical“, pe care în același fel și cu aceleași caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stufoasa lor arborescență de propoziții, nu sunt lipsite de o armonie majestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și închegate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfîrșitul puternic accentuat al frazelor, acele „*chutes de phrases*“ pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărît detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulți-

mea punctelor de suspensie introduse între coordonate sau subordonate, dovedește că propoziția ca unitate gramaticală și logică se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferențiat al muzicalității interioare : *„Și subt cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe... mai departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sunt strălucite și pîraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncile sunt albe... copii, acolo e țara ! și la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cîntau patria depărtată și durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Și tu erai mîndră atunci, o, țară nemîngîiată !“* (*Op. cit.*, pp. 216—217.) Mulțimea conjuncției „și“ în *Cîntarea României* lucrează ca un „legato“ muzical, menit să elimine articulația logică și oarecum spațială a propozițiilor și să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „și“ biblic, procedeu magic și incantatoriu. Pârvan, care-l va relua cu abundență, îl va face să alterneze cu adversativul „ci“, al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare și dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcție imitativă. Astfel, cînd e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propozițiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuțeală provenind din însăși scurtimea lor : *„Se vede amestecul unei bătălii ! Cei ce au năvălit sunt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțișe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... țara slobodă a pierit !... Stați... izbînda-i în mîna Domnului...“* (*op. cit.*, p. 207). Alteori scriitorul muzician folosește o adevărată alternativă de tempo, ca după

un „adagio" grav, un vioi „allegro". Iată evocarea unor timpuri de tristeţe : *„Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomeşte la bunul altuia, şi sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... şi răsplata ei cumplită este !..."* Dar tempo se schimbă deodată, şi în locul acordurilor sumbre şi lente ne întîmpină seninele accente ale bunei amintiri : *„Şi era viaţa dulce şi pacinică... Sub aripele slobozeniei, legea înflorea... Toţi fiii ţării trăiau în bine, căci unirea şi dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman ; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său şi era moştean în ţara sa..."* Dar tempo se transformă încă o dată : *„Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă... Pămîntul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălţîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nouri de fum"* (*op. cit.*, pp. 211—213). Efectul urmărit este evident, dar şi procedeul care îl obţine.

Odată cu scriitorii analizaţi mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei româneşti. Cîştigurile particulare ale acestei trinităţi de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenţie din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viaţă, să evoce omul şi natura, să mişte prin povestirea unor întîmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puţin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar în dozajul general al mijloacelor artistice elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a cîştigat trainic pînă acum va putea să subziste, încadrîndu-se însă într-o nouă constelaţie artistică.

II

ÎNCEPUTURILE REALISMULUI

1 C. NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atîtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendențe. Pe cînd retorica scriitorilor analizați pînă acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestînjenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai tîrziu.

În rîndul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpîn pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentariul său ironic. Trăind în afară mai mult decît în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinereților* (1857), un loc al reveriei solitare și al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeții lirici ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre „*bogate fînețe și mănoase semănături*", despre o „*răcoroasă pajiște*" și despre „*agerul*" pîrîu, despre „*trîndava*" apă a Moldovei etc. Ba chiar în acea *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citită mai

des pentru a ilustra darul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei, cînd nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, grație ironiei amabile a autorului. Iată-l în fața veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfățișează un motiv artistic, vrednic de penelul unui pictor : „*Artistul ar zugrăvi* con amore *acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizon...*“ Am întîlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrățișînd cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămîne un suflet fervent, încremenit de măreția tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfîrșitul pasagiului citat o comparație care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului nostru „*tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea*“ (*Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiacioiu, pp. 365—366). Altă dată apa Moldovei ne este înfățișată „*ca o cochetă*, (ce) *după ce face multe cotituri, în sfîrșit, lîngă Roman, vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei*“ (*ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cîntecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu amintirile artei : „*Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cînta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tînjitoare și regulate ca muzica din* Califul din Bagdad“ (*ibid.*, p. 369). Pănînd între privirile sale și realitate vălul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparația nobilă“, adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceata serii lăsîndu-se peste Iașii priviți de pe înălțimea Cetățuei : „*Luat-ai seama atunci la*

o ceață ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar peste vîrful turnurilor și al clopotnițelor, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei: care uneori ca un zmeu se încolăcește împrejurul orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țării, și pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul șchiop și, de se poate, să-l întovărășești de la palatul bogatului ce se vîrcolește în patul său, pînă la coliba seracului ce doarme pe așternutul său de paie? O! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi și poate, ca și Iona, ți-ai fi sfîșiat haina strigînd vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghiu, unde să nu te ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns pe ruinele Palmirei, gîndind la trecuta mărime a strămoșilor, la ale lor fapte mari de care nu suntem vrednici, noi, pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor!... (ibid., pp. 483—485). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri înceţoase, cîte amintiri literare sunt folosite: Briareu, erou mitic, dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei! Ne întrebăm dacă printr-un văl atît de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de senzații cu mult mai fragede și mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o excepție în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele șapte verbe ale sale în poziții apropiate și cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită: *„Cînd Carpații se mînie pe petreni și le trimit nori ca să-și verse ploae peste tîrgul lor, Huejdul acesta lin și tignit, rîulețul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, și furios sparge, trage, îneacă, și după ce își răzbună de cei ce nu-l băgau în seamă, merge spumegînd de se pierde în alte ape, agerul pîrîu!“* (*Op. cit.*, pp. 366—367)

Mai directă, mai puțin blocată de amintiri literare, aglomerate după procedeul amplificației retorice, este descrierea omului în opera lui Negruzzi. Mai întîi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Schavinschi, cu statura lui „mai mică decît mică", ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de fală celui întîi husar ungur". Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduioșetor pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantazia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atîtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „țînutaș" în *Fiziologia provincialului*: „*Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului țînutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și mustețe răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un* nu știu ce *care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă*" (*op. cit.*, pp. 432—433). Vrednică a fi amintită este și descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „*avea un nas cu totul antiromân, căci lasă că era grozav de mare, dar apoi era cîrligat, încît semăna mai mult a proboscidă decît a nas*". Cînd își punea ochelarii, scriitorul își aduce aminte că avea impresia a privi un „*turc călare pe un armăsar roib*" (*ibid.*, p. 180, p. 184). Alteori descrierea nu se oprește în fața fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei și redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am*

învățat românește, unde mamele, asistînd la examenele băieților lor și entuziasmate de neașteptata știință a acestora, sunt descrise suspinînd *„sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejuriți de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurîndu-se pe lîngă zbîrciturile nasului ca pe niște uluce firești, ajungeau sub buza de desupt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă“* (*ibid.*, p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi și pictor al omului moral ? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigînd complicatele mecanisme ale pasiunilor omenești. Cînd consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei ființa socială, produsul și exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iași și pe boierul din Iași în provincie, pe țărani și pe descendenții lor dezrădăcinați, pe proprietari și pe chiriași etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfățișează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întîmplările care îi implică, din chipul lor de a se mișca, învestmînta și vorbi. Cînd provincialul ajunge în Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoștință odată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci *„pe acest flăcău tomnatic îmbrăcat cu un frac fără mînici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate încheieturile cu cretă“* (*ibid.*, p. 434). Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine îndată un ins „c-o livrea *frumoasă, c-o jiletcă roșie cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpînului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre* bourul[1] *lor“* (*ibid.*, pp. 533—534). Lumînărică, cerșetorul a cărui cucernicie, caritate și simplitate sînt egale cu deplina lui sărăcie, își zugrăvește singur felul, răspunzînd acelora care îl întreabă

de unde este : *„Nu știu, răspundea ; știu numai că mama cînd m-a luat mi-a zis : «Niță, dragul meu ! să cumperi* lumînările *și să le împarți pe la* bisericele». *Atîta știu, atîta fac“ (ibid.,* p. 461). Lacomul fanariot care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă *„era un mare mîncău... Caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învîrtite ș.c.l., se îngropau în stomacul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața — pînă a nu face divan — trata cu becerii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă“ (ibid.,* p. 512). *„Am petrecut multă vreme la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici, precum și acolo, am văzut de aproape oamenii și lucrurile“,* scrie odată C. Negruzzi. Cuprinsul experienței sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfățișărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Grație acestui dar devine Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.

Ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* este desăvîrșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricît va fi el, în celelalte scrieri, om al experienței sale, bucuros să dea seama despre lucrurile și oamenii pe care i-a văzut și despre întîmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual și amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile și scrisorile sale este aceea a tovărășiei cu un om pe care bunacreștere și discreția naturală, împiedicîndu-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puțin rodul plăcut al inteligenței sale care observă și judecă, precum și al humorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frîu liber patetismului. Cînd coboară în catacomba

Mînăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un *„sfînt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea priveliște sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți“* (*ibid.*, p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, *„aste capete așezate cu simetrie pe poliți, aste oase puse cu regulă în dulapuri, m-au mîhnit și m-au supărat“*. Căci nu este oare preferabilă *„liniștea mormîntului... decît astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer?“* (*Ibid.*, p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpînit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atîți din contimporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofeze moartea sau să se tînguiască amarnic la gîndul vremelniciei noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentar, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încît dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decît nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. *„Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sunt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat“*, scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă cînd citim pe *Alexandru Lăpușneanul*. Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decît întîm-

pinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul*, trebuie să-și spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpîni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie cîteva tablouri și formulează din cînd în cînd, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personagiilor sale și a situațiilor în care se găsesc. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul compoziției, încît aproape două treimi din numărul ei de pagini sunt ocupate de convorbirea personagiilor. Povestirea nu intervine decît pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez, spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adînci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sunt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personagiilor, așa cum ele pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelelor moderne, el nu este deloc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul*. Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpușneanul*, după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii

noștri, decît cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci cînd revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sunt în nuvela lui Negruzzi și cîteva tablouri, cîteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem" : *„Închipuiască-și cineva*, ne invită Negruzzi, *într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spre ucidere, călăi și osîndiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-și cruce ; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se făceau arme în mîna lor ; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce primeau, îi strîngeau pînă îi înăbușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața" (ibid.*, p. 313). Făcînd apel la puterea noastră de a imagina (*„Închipuiască-și cineva..."*), autorul nu lasă nici o îndoială asupra intenției sale de a prezenta și nu de a povesti. Și pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj este menținut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mișcarea a fost adeseori pusă în lumină [1]. Grație acestui timp totul pare a se desfășura înaintea ochilor noștri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleștează și sugrumă pe torționari. Pînă și moartea, care survine totuși ca o întîmplare instantanee, e înfățișată ca o acțiune durativă : *„Cei mai bătrîni mu-*

[1] Vd. în *Anexe*, studiul respectiv.

reau *făcîndu-și cruce*". Prezentînd totul în mișcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obțină scenele dramatice. Se poate în adevăr spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor și nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămîn judecățile de valoare ale autorului, prin care sentimentul și punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atîta grijă de obiectivitate. Dar judecățile de valoare caracterizînd eroii și evenimentele nu sunt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că Flaubert însuși, teoreticianul și apostolul impersonalității artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufletești ale personagiilor, prin judecăți de valoare apropiate.[1] Caracterizările nu compromit deci puritatea obiectivității realiste, ci numai numărul, întinderea și felul lor ar putea-o face. Numai mulțimea, dezvoltarea și parțialitatea judecăților de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde așteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele cîteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpușneanul* sunt cu totul rare și scurte, ca de pildă atunci cînd ni se vorbește despre „urîtul caracter" al domnului, despre „deșănțata-i cuvîntare", despre răspunsul lui „oțerit", despre surprinderea „mișelească" a boierilor, despre „turbarea" și „mînia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sunt atît de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor prezente, încît însușirea lor de judecăți de valoare aproape că nu mai este percepută de cititorul care le admite ca

[1] K. Gross, *Flauberts Novelle Un coeur simple*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwisenchaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepții la ceea ce alcătuiește metoda generală a lui Flaubert.

pe niște aprecieri constrîngătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăși și nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puțin de dreptul lui de a ține judecată, de a vesteji sau lăuda și chiar numai de a manifesta isteține și pătrundere psihologică, altfel decît prin intuiția directă a chipului în care oamenii se mișcă și vorbesc.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

S-o spunem din capul locului : „Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decît Costache Negruzzi. Sobrietatea și discreția lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situație printr-o singură trăsătură și aptitudinea de a-și comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sunt atitudini și mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaște, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „*Ciocoiul este totdeauna și în orice țară*, scrie el, *un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale*“ (*Ciocoii vechi și noi*, ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori aceste revărsări polemice, el le adresează chiar personagiilor sale : „*Unul din cei mai mari desfrînați și risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc ; el fura ca un tîlhar de codru și cheltuia ca un nebun*“ (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „șarpe veninos“, instruit în „ipocrizie și intrigă“, plin de „lingușiri“ dar și de „finețe“, un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate“ și „lașitate“, capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru“... Este curios că Filimon nu și-a spus niciodată că erupția prea vio-

lentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în realitatea tablourilor pe care le înfățișează. Satira lui este prea încărcată și nestăpînită, încît cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personagii care, lipsite cu desăvîrșire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este în adevăr Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mîrșăviilor sub care îl copleșește creatorul lui, cel puțin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1] Verva polemică a lui Filimon îl oprește însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atîta de cîștigat.

Deprinderi jurnalistice ne întîmpină ori de cîte ori autorul *Ciocoilor vechi și noi* interceptează narațiunea sa prin considerații generale: „*Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deși se introdusese în țară la noi de către fanarioți, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea și viața cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins*“ (*ibid.*, p. 175). Autorul nu se oprește dealtfel aci și, hotărîndu-se la reflecții de felul acestora, nu face o excepție singulară. Întreaga lui narațiune este mereu întreruptă de considerații asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărît al operei, pe jumătate roman și pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc între altele capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

Analiza distinge în *Ciocoii vechi și noi* două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.

vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducînd contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablouri-lor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altă dată și de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică ne este descris *„îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate, cu caravani de pînză de casă vărsiți cașeniu, încins cu o bucată de pînză cu mărginile cusute în ghergheș, cu picioarele goale, băgate în niște iminei de saftian, cari fuseseră odată roșii dar își pierduseră coloarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de șal a cărui coloare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cîrpit și purtînd ca veșmînt de căpetenie o fermenea de pambriu ca paiul grîului, căptușită cu bosagiu roșu..."* (ibid., p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuști, se ivesc și sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci de pildă cînd descrie pe tînărul din nuvela *Zoe*: *„El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănuit cu samur, purta una din acele scurte cațaveici numite* fermenele, *broderia căreia cu fir și tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circonferință cel puțin de șapte palme"* (*Păcatele tinereților*, p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povestește întîmplări din 1827 și pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuințează nici un cuvînt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre limba uneia și

a celeilalte este esențială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunînd *Ciocoii în 1863*, întrebuințează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenția de a obține coloare istorică, dar și dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica; dar în șirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică și noua îndrumare realistă, poziția lui Filimon rămîne destul de nehotărîtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul dintre primii scriitori realiști, lucrul nu este posibil decît în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei românești. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbește puternic, și cititorul nu este totdeauna mulțumit a-l recunoaște. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupîndu-se pentru a ne ține un discurs asupra femeilor și a iubirii: „*Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care inamorații, în vanitatea și egoismul lor cred că o citesc și o înțeleg; în realitate însă sunt foarte puțini aceia care pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor; și acești favoriți ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili și avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul dincontră*“ (*ibid.*, p. 40). Uneori personagiul își vorbește sieși, dar nu în șoaptele conștiinței intime, ci cu toate trîmbițele retoricei, cu enumerații, antiteze, întrebări și amplificări: „*Această criză morală ține cîteva momente, iar după aceia fizionomia ciocoiului se lumină și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «Iată-mă, în sfîrșit, la ținta dorințelor mele! Am în mîini pe țiitoarea gre-*

culul, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrșit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de atîta timp. Ce fericire, ce neprețuită fericire !... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului... Și de ce nu ?... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. Favoritele din harem țin în mînă soarta împărăției turcești ; chiar aici, la noi, vedem pe domniță întorcînd curtea și țara întreagă după plăcerea ei și, dacă ea a făcut pe stăpînul meu din ciohodar, postelnic mare și cămăraș, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit ?...» (*Op. cit.*, p. 51). În sfîrșit, cînd expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare și mînie, apostrofa retorică nu întîrzie să apară, cu vădite tendințe de a preveni și moraliza : *„O, juni ! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziunilor juneței voastre ! Voi nu știți cu ce monedă vă plătește femeia care a primit să-i sacrificați anii voștri cei mai frumoși, timpul, averea și chiar onoarea voastră. Voi nu știți...“* etc. (*ibid.*, p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină și jumătate, pînă cînd autorul își adresează singur invitația mișcătoare : *„Dar să venim la subiect“*.

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuințate cu multă preferință de Filimon este comparația nobilă, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism. Mulțumită comparației nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase : *„Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic“* (*ibid.*, p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mișcare a ușuraticei sale iubite, o pune deci *„sub supravegherea unui Argus“*. Kir Costea Chiorul era pe lîngă toți feciorii de boieri *„Mercurul lor fără plată“*, Kera Duduca observă frumusețea lui Dinu Păturică, adevărat *„Ganymed care ar fi putut atîța gelozia*

vechilor zei din Olimpul lui Homer". Uneori o singură comparație nu i se pare suficientă lui Filimon și, punînd la contribuție atunci mitologia, istoria și geografia, obține o acumulare de comparații care merg atît de puțin împreună : „*A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrînat ca Don Juan, și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrînată decît Frine și decît Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei*" (*ibid.*, p. 18). A te găsi în același timp în compania lui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrei și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprimă personagiile sale și autorul însuși : particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuințate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observația : „*Picătura găurește piatra*". Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde : „*Paza bună trece primejdia cea rea*"./ Bătrînul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească ; „*Cum îți vei așterne, așa vei dormi, auzitu-m-ai ?*" Un binevoitor sfătuiește pe Păturică : „*Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos*". Inima bărbatului îndrăgostit arde ca „*peștele pe cărbuni*". Amanții imprudenți să ia aminte : „*Răul prin rău se pierde !*" Păturică dorește să obțină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorințelor comune, „*el voia să prindă șarpele cu mîna altuia*" etc., etc. Astfel, cînd nu folosește considerațiile generale, romanul lui Filimon întrebuințează zicerile tipice, fără să manifeste totuși în folosirea lor asociația neașteptată, verva pitorească și jovială a lui Creangă.

Sunt însă, în *Ciocoii vechi și noi*, cîteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci : *„Orele nopții erau înaintate ; pe cer se aflau o mulțime de nori mici, cari, împinși de vînt, aci acopereau luna și făceau să cadă pe fața pămîntului un întuneric adînc, aci iarăși se despărțeau și formau o mulțime de grupe cari, luminate de palida lumină a lunei, prezintau privirii o panoramă fantastică și răpitoare“* (*ibid.*, p. 34). Tabloul are viață și mișcare, și adjectivele care îl încheie, deși nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deși epitetul rămîne mereu general și comparația nobilă introduce accentul convenției, amănuntul în care culminează acordă viață și sentiment descrierii : *„Era una din acele nopți de vară, în care natura întreagă își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei ; bolta cerului era de un albastru încîntător ; stelele presărate pe spațiul ei nemărginit, de astădată erau pline de lumină magică ; luna, a cărei palidă și dulce față umple de dor și de ardoare inimile simțitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei și, nemaiputînd din acel loc sfînt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgîne, ea părea a privi cu o nesățioasă bucurie la atîți înamorați ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vîntului de primăvară erau atît de line încît abia frunzele plopului se clătinau alene“* (*ibid.*, pp. 65—66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai tîrziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpăni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fantaziei literare. Iată

portretul Kerei Duduca : „*Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorințe nepotrivite cu poziținea ei socială. Iubea luxul cu deosebire ; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă ; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întîrziere a celor mai mici și extravagante capricii*“ (*ibid.*, p. 38). Termenii „*portret moral, stare morală*“ revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, cîte un accent cu adevărat energic și adînc caracterizant, ca atunci cînd ocupîndu-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație : „*Era de ajuns pentru dînșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă*“ (*ibid.*, p. 122).

Oricîtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din cînd în cînd și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte al Armașului, este pentru scriitorul nostru „*un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați*“... (*ibid.*, p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci cînd fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocînd de pildă pe bătrînul boier „*îndesîndu-și caucul peste perii capului*“ său, pe același mare ban răspunzînd salutului mulțimii „*printr-un surîs dulce puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte*“, pe servitor „*înaintînd către stăpînul său, cu*

mîinile puse pe piept și cu ochii plecați către pămînt", pe Dinu care pregătindu-se să scrie o scrisoare *„își scoase călimările de la brîu și* (așezîndu-se) *pe un scăunel,* (își puse) *piciorul drept peste cel stîng*", pe îbovnica postelnicului care primind un răvaș *„sărută scrisoarea și o bagă în sîn"*, pe lăutarii unui zaiafet cîntînd, *„punîndu-și capul pe umărul stîng"* etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atît de tipic pentru vremea sa, notînd costume, locuțiuni și moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mișcă și gesticulează, fixînd o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în *O alergare de cai*, povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și al evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoii vechi și noi* ni se povestesc întîmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc deopotrivă resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar*, pentru a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este astfel un realism memorialistic. Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu

titluri atît de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decît elementul neamestecat al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu dorește decît să-și amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii: *„Cît îmi place în orele mele de izolare,* scrie el, *să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe cari i-am văzut luptînd cu abnegațiune și curaj pentru redobîndirea drepturilor țării și pentru libertate!“ (Scrisori către V. Alecsandri,* 1879—1886, în *Scrieri,* vol. III, ed. Minerva, p. 18.) Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămîne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr: *„Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decît ceea ce a fost și așa cum a fost...“ (ibid.,* p. 61). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul știe că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce adevărat decît atunci cînd produce fără constrîngere: *„Dacă voiești să-ți scriu cîte-odată, nu-mi cere te rog șir la vorbă, căci nu sunt în stare a-mi restrînge suvenirile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine“ (ibid.,* p. 237). Lăsîndu-se stăpînit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod și alunecînd asupra altuia, fără alt criteriu decît buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă și intercalînd necontenit episoade neașteptate, obține Ion Ghica în șirul scrisorilor către V. Alecsandri un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant, falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de la Brighton în Anglia și începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze și a propriei sale indolențe de om plăpînd în mijlocul unui popor atît de activ. Neputînd lua parte la agi-

taţia sportivă din jur, se hotărăşte să aştearnă această scrisoare. „*Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în* Convorbiri ?“ Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva şi mai mult decît atît ? Nu cumva se găseşte în situaţia bunului burghez Hiacynthe de la teatrul Vaudeville din Paris care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigaşul unei femei asasinate cu cincizeci şi trei de ani mai înainte ? O impresie asemănătoare a avut citind consideraţiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atîtea alte crime presupuse, originile lui aristocratice. Dar sunt oare numele de seamă şi decoraţiile atît de puţin pe gustul jurnaliştilor democraţi ? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind nu se ştie cum posesorul unui inel de alamă cu inscripţia „*Je tiens ferme*“, începe a se crede urmaşul lui Ştefan cel Mare, îşi botează copilul cu numele strămoşului ilustru şi nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obţine. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent“. Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stîrnise interesul unor personalităţi ca Fourier sau Michel Chevalier. Amintirea îl duce cu gîndul în primăvara anului 1828, cînd, după Convenţia de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărăşit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată în treacăt. Curînd însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor şi bejenia se porneşte. În drum, pe cînd primeau veşti despre ocuparea Bucureştilor, observă pe cei doi fraţi Mehtupciu, paradînd în văzul femeilor pline de admiraţie. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfîrşeşte mai tîrziu ca antreprenor de tripou. Celălalt

era Theodor, bunul și înțeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München și la Paris, prin activitatea sa în cercul saintsimonienilor și fourieriștilor, pînă la organizația de la Scăeni, interzisă curînd de guvern, și pînă la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă nici uneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. În șirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el știe că nu trebuie să altereze în nici un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmășit, dar plin de prospețime. În apele neîncătușate ale amintirii, el găsește chipuri de oameni și întîmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat și bine dispus, care chiar dacă se oprește din cînd în cînd pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținînd predici umanității. Gluma nu-i repugnă ; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvînt de spirit, căci notează Ghica : *„așa e făcut românul, rîde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri“ (ibid.* p. 292).

Spontaneitatea memoriei și imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Bîrzof, așa de adînc ciupit de vărsat, încît *„în fiecare gropiță se putea ascunde cîte o boabă de mazăre“*, pe pazarnicul cu vîrful nasului *„ca o cireașă vînătă“*, pe dascălul Chiosea, al cărui cîntec spus cu pa, vu, ga, di, *„îi ieșea pe nas cale de-o poștă“*. Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Bălțărețu *„sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu ! cu poturi scurți pînă la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mîneci și legat la cap turcește“*. Iată pe „prințipul“ Zamfir, parazit

al curții banului Dimitrie Ghica, purtînd *„frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit"*. Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, *„căci, în adevăr, modul cum își umfla părul și favoriții îi da aparența unei gămălii de ac"*. Iată-l pe loghiatatul Mitilineu *„cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cît diametrul capului și pusă pe o ureche"*.

Cînd nu vede, scriitorul aude tot atît de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica, atunci *„cînd izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și cînd face să se audă cu gîndul cuvintele care sunau la urechi!"* (*Ibid.*, p. 288.) Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaștem ideile personagiilor sau de a ne prezenta o scenă în acțiune. Ceea ce îl preocupă atunci cînd face să vorbească pe vreunul din eroii săi este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică și oarecum timbrul glasului său. Neîncetat se oprește Ghica cu caracterizările sale asupra felului oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor *„esche vu parle franse, munsiu"*. După franțuzite, ascultați pe franțuziți : *„Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate?* se întreabă unul din franțuziți. Imagines-toi, mon ami, *că sunt de doi ani supleant de tribunal.* Cela tue le mérite. *Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănînci și ce să îmbraci?...* C'est triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous" (*ibid.*, p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcînd pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui : *„Părinții a mei storesc mași armânește și-mi pare ghine că tine la miletea a noastra, him simpatrioți"*. Ascultați pe bătrîna boieroaică Elena

Dudescu : „*Vino să te sărut, evgheniștul mamei, că eu, cînd mă gîndesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine ameţeală*“. Dar capodopera fantaziei verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, şi care umplîndu-şi epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolenţe şi blesteme, nu este caracterizat altfel decît prin cuvintele lui : „*Nebun eşti tu, mă ! păcătosule,* îi răspunde Manea lui Zamfir. *Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul ! Da nu ştii tu, mă ! că-mi zice aşa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă ! cum îţi zice şi ţie prinţipul Zamfir, tocmai pentru că nu eşti prinţip, mă ! Banul Ghica să trăiască, mă ! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănînce vircolacii, mă ! Mavrogheni ţinea cu turcul mă ! De la turc belşug, iar de la neamţ calicie, neamţul umblă tot cu uciga-l toaca în buzunar, mă ! scoate foc şi panglici pe nas, mă ! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă ! Franţuzul în zbor pe sus ca pasărea, şi englezul ca rata pe apă, iar muscalul porcos, cu rîtul de-un cot, mă ! în toate alea îşi bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica ! nu ştii tu, mă ! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă !*“ (*Ibid.*, (p. 298.) Improvizaţie vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care sub aparenţa ei incoherentă, strecoară ironia crudă şi caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedînd astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale“ ale lui N. Filimon. Căci, mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu doreşte nici el să-şi analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne şi oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele şi întîmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schiţele şi nuvelele generaţiei următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Cîteva din firele realismului de mai tîrziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorească şi humoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

III

CĂLĂTORII ROMANTICI

1 GR. ALEXANDRESCU ȘI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească odată cu Alecu Russo. Descrierea ei este însă rodul altor contribuții. Puținele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescență mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi și peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni și moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mînăstirile oltenești (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puțin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradițiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularități ale orînduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului : *„Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braț de pămînt ce din poalele Carpaților se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia"* (*Memorial de călătorie*, în *Versuri și proză*, ed. Minerva, p. 238). În fața Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configurație, nu un peisagiu : *„Acum n-avem a mai vedea nici munți înalți, nici ape măreațe. Rîuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcții, cari aci se împreună, aci*

se despart și se întîlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel mare ; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de crînguri frumoase" (ibid., p. 244). Peștera de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simțul de observație rămîne, chiar în fața acestui spectacol. inferior fantaziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice ființe combinate din oameni și fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice *„ca doi tîlhari, cari, cu armele gata, așteaptă să atace un trecător".* Abia ultima pagină a *Memorialului* jertfește esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri : *„Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în fața noastră, spre răsărit, o lumină roșietică vestea apropierea lunei ; peste puțin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovinos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vînt ; și înălțîndu-se puțin, aruncă o rază piezișe pe rămășițele unei ziduri ce se vede pe coastă ; apoi deodată, arătîndu-se deasupra stejarilor celor mai înalți, ca pe un piedestal de verdeață, lumină peșterea sfîntului, turnurile mînăstirii, potecile tainice și stîncile din față ; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se audă un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice" (ibid.,* p. 275). Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înțelege ce poate fi dulceag sau convențional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii și de aceea întregește tabloul său din contraste, punînd alături de lumina selenară, răspîndită pe ziduri, pe stînci și poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămîne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui Vasile Alecsandri, aduse

din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, încît ele sunt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătușată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice : „*Lumea întreagă era a noastră ! Cerul era atît de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atît de veselă și măreață, toată firea ne zîmbea cu un farmec atît de dulce ! Ce ne păsa nouă !... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron...*“ (*O primblare prin munți*, 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriitorului se deschide aspectelor sublime : „*Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decît ești...*“ O notație urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas și pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d'Urfé, unde ea se găsește de fapt : „*...înălțimi... la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși*“ (*op. cit.*, p. 9). Munții pe care nu-i poți privi decît cu riscul de a-ți pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mărețe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeași figură nu este decît gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, nici uneia din varietățile farmecului și pitorescului ei, dar ochiul lui știe să vadă formele și chiar colorile, fixate de el pentru întîia oară. Iată-l privind, de pe vîrful Grohotișului, panorama Bistriței cu munții și satele din preajmă : „*Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică ; iar în*

fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede ; și, deodată, cînd soarele s-a ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriței au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munți nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costișe, ca niște jucării" (ibid., pp. 20—21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roșiatică a răsăritului și subita sclipire a peisagiului odată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă și comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar : *„Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște ! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro <două> duzini de A ! și de O ! carele s-au ridicat spre ceriuri ca niște imne de laudă"*.

Cînd ajunge în fața Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparație nobilă, ca atunci cînd se evocă împreună cu tovarășii săi *„șoviind pe la guri de prăpăstii adînci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului"* sau manevrînd alegoria, ca atunci cînd Ceahlăul însuși îi apare *„ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui..."* Ba chiar, contemplînd vîrful Panaghiei irumpînd din umbră, unul din personagiile sale crede a recunoaște *„oarecare asemănare între (el) și între legea creștinească, care au ieșit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului..."* Scriitorul respinge însă cu multă conștiință procedeul, făcînd din această comparație morală vorba unui simplu orator: *„Stînca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" (ibid.*, p. 24).

Călătoria în Spania și Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a sudului face să apară pe paleta sa colori vii, notate cu profunziune. Stînca Gibraltarului i se arată *„încinsă cu*

un brîu de nori trandafirii, în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al cerului, și poalele sale în albăstrimea valurilor" (*Călătorii*, ed. Al. Marcu, p. 53). În fața panoramei Tangerului, el construiește un adevărat tablou de pictor, alternînd suprafețele albe ale locuințelor cu petele de culoare ale caselor consulare și cu alte detalii ale peisagiului : „*Albeața pereților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin cîțiva copaci, prin coloritul minaretelor și prin locuințele consulilor Europei, văpsite în galbăn, vînăt, penbé și verde*" (*ibid.*, p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră „*verdeața codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîncele roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui*" (*ibid.*, p. 114). Cînd nu notează coloarea, Alecsandri reține efectul de lumină, „*jocul luminei focului pe frunzele copacilor și pe figurele păzitorilor noștri*" (p. 112), sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la „*lumina unei lampe care răspîndește mai mult fum decît raze*", spectacol „*de multă originalitate pentru un pictor*" (pp. 134—135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă „*două rînduri de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate ; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii ; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga :* agiaragel, agiaragel. *Setea cîștigului învie acele mașini acoperite cu pele zvîntată la soare și le insuflă niște mișcări atît de deșănțate, niște gesticulări atît de hrăpi-*

toare, încît îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi" (ibid., pp. 65—66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulțimea indigenilor certîndu-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea. Totul sub soarele Africei „vărsînd torente de foc", într-o confuzie de chipuri și de glasuri, plină de viață și de mișcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salambô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri și descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potrivește de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze : *„Arabii, învățați în burnusuri albe de lînă, sînt împărțiți în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șușanele lungi, trag, se depărtează, încărcînd din nou armele lor, fără a să opri ; apoi se întorc de iau parte la acest simulacru de război. Unii învîrtesc șușanelele pe deasupra capului, scoțînd din gît chiote furioase și dau foc pintre urechile cailor ; alții, simulînd o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coarda armasarilor și așa, plecați, împușcă în urma lor ; alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca niște djeriduri, și aninîndu-se cu mîna stîngă de coamă, se pleacă pînă la pămînt de le culeg de jos..." (ibid.*, pp. 117—118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre și nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul, vorbindu-ne de tot ce este în ea *„curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător"*. Alecsandri adaugă astfel, la sfîrșitul pasagiului citat, tocmai cali-

ficările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Cînd în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atît de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămăşiţa ultimelor lui raze pe unde *„ca nişte săgeţi de aur, cu umbrele* (luptîndu-se) *cu lumina şi* (ridicîndu-se) *pe poalele dealurilor“*, cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă : *„Era acum ceasul tainic cînd toată natura se pregăteşte pentru odihna nopţii ; ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melanholie şi se înalţă pe plaiurile cereşti de merge să se închine lui Dumnezeu“* (*ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care *„păreau că lunecă ca nişte mari briliante pe omătul din vîrful Pirineilor“*. Călătorul dus de repedea diligenţă priveşte *„fanarele trăsurei* (aruncînd) *înaintea lor, pe şosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dînşii ca nişte balauri negri“* (*ibid.*, p. 24). Apare şi amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observaţii ca aceasta : *„plantele îşi beau umbra, şi natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată“*. Nemişcarea amiezii trezeşte gîndul eternităţii. Scriitorul priveşte deci în faţă-i masivul Uadras, care îi pare că *„se prăjeşte la soare de la începutul lumii“* (*ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipseşte din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore şi comparaţii obicinuite în romantism : *„palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curţei sale de dame elegante“*. O senzaţie de temperatură introduce oarecare viaţă în tabloul convenţional : „O *dulce răcoreală adie împregiurul nostru şi ne îmbată*

de plăcere, făcînd a crede că pe lîngă noi fîlfîie aripele nevăzute ale geniilor de noapte" (ibid., p. 72).

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisagiile și aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic", „fantasmă" etc. revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca *„fantasme din altă lume"*. În timpul călătoriei cu diligența *„tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic"*. Autorul are impresia că se găsește în *„împărăția fantasmelor"*. În timpul apusului *„natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică"*. Luna răspîndește asupra peisagiului *„un văl luminos și fantastic"*. Atrase de sunetul cornului, din care cîntă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar *„întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, Robert Diavolul"*. Peștera Borsecului, cu *„sălbatica ei frumusețe"*, întruchipează *„un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume"* etc. Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantazia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

Importanta contribuție literară a lui Ion Codru-Drăgușanu cuprinsă în *Pelerinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, cînd republicarea cărții în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenția cercurilor literare asupra uneia din lucrările *„cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din cîte le are literatura noastră"*, după cum se exprimă N. Iorga în prefața care întovărășește noua ediție, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Pelerinului transilvan* la Vălenii de Munte, în 1910, renumele cărții nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămîne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăgușanu a fost unul din românii cei mai umblați, în epoca premergătoare revoluției din 1848. Scrisorile adresate unui prieten și care alcătuiesc capitolele cărții, datate din 1835—1844, povestesc întîmplările și comunică impresiile unui tînăr ardelean care, pornind să-și caute norocul în Țara Românească, petrece cîtva timp la Cîmpulung, Călărași, Tîrgoviște și București, de unde pornește în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo șapte ani de zile. Vizitează pe rînd Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său și cîtăva vreme este nevoit să încerce o viață neatîrnată, cu mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la Paris, apoi

învățător la Puteaux. Se îmbarcă și ajunge la N
poli, cu gîndul de a se înapoia acasă. Dar la Napo
se angajează ca secretarul, „curierul", unui rus b
gat pe care îl întovărășește la Petersburg, după
trece prin Genova și Frankfurt-pe-Main. Rămîn
puțină vreme în capitala Rusiei, apoi, întovărășin
pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare
în Elveția, apoi din nou la Londra și Paris. În timpul
acesta, el transmite amicului său gîndurile și impre-
siile cu care îl răsplătește neliniștea sa, ceea ce el
numește *„dorul meu să colind lumea și să-mi adun
experiență"* (*Călătoriile unui român ardelean sau
Pelerinul transilvan*, 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăgușanu este un om cultivat. Cînd
pleacă de acasă trecuse prin destulă școală pentru a
fi învățat latinește. Știe destul de bine limba ger-
mană și citise pe clasici : *„Încă de tînăr*, scrie el,
*încă fraged, studiul, lectura și meditația în singură-
tate îmi fuseseră petrecerea obișnuită"* (p. 3). Trecut
în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii sub-
alterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la
cîmp. Dar pentru că mîna lui nu e deprinsă cu coasa,
este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce
apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cîntă
oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte"
și le povestește întîmplările împăratului, așa cum le
aflase de la căprarul Miclăuș *„care încă se lăuda a-i
fi dat un pumn la Waterloo"*. Mai tîrziu devine tîr-
covnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria admi-
nistrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache
la Tîrgoviște, unde îl surprinde faptul că *„sute de
case* (sunt) *date, cu curți, cu grădini, în stăpînirea
cucuvelelor"*, începe a învăța limba franceză în bi-
blioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros
învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București,
„Babilonul României", se gîndește un moment să-și
continue studiile și, după ce frecventează cîtva timp
cursurile Colegiului național Sf. Sava, directorul
Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă
de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil

as de Santillana al lui Lesage, nu era însă menit îşi croiască cu metodă un drum liniştit de viaţă. conul lui îl înfăţişează lui Vodă, cu destule cu- te de bună recomandaţie pentru a fi primit în a princiară, dar şi cu adaosul că tînărul este un ic (?). Diagnoza este primită cu satisfacţie de pa- ent, care întăreşte : *„Şi, în adevăr, is cinic cît se oate, numai studiul mă interesează“* (p. 21). Lăcomia u care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei le, darul de a reţine esenţialul, pătrunderea psiho- ogică, umorul său rezistent în faţa tuturor încercă- lor vieţii, fac din I. Codru-Drăguşanu o figură roape unică în vremea sa şi foarte atrăgătoare. est Gil Blas român, care are o structură intelec- uală amintind luciditatea şi ascuţimea lui Julien orel, nu poate fi comparat în epoca sa decît cel ult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, nator înaintea acestuia de călătorii şi experienţă nană, meloman romantic, urmărind pe-alocuri ocesul de disoluţie al vechii clase boiereşti, oferind generozitate prietenilor săi podoaba inteligenţii şi veseliei lui. Îl cred mai cultivat decît Filimon. Sa- ra lui nu e niciodată atît de încărcată. Preferă să rîdă, decît să pedepsească cu asprime. Sentimen- le bune şi curate, amintirea mişcată a patriei, iu- birea lui Dumnezeu, îl stăpînesc tot timpul, dar filo- sofia lui mi se pare mai sceptică, aşa cum este a tuturor oamenilor în formaţia cărora a intrat şi com- ponenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăguşanu corespund caracterului şi ideilor sale. Nici o urmă din retorica lui Filimon. Obiectul răieşte în sufletul lui Drăguşanu mai puternic decît clinaţia lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuşi de paleta vie a lui Alecsandri. Cînd părăseşte Ardealul, el mai priveşte o dată în urmă şi vede cum *„soarele se apropia de pus şi, cu razele oblice, aurea vîrful de granit pre- cut în shisturi sure prin intemperiile seculare şi milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă flam, stăpîneam cu vederea Gîrbova Veneţiei şi Mă-*

gura Cocleana. Grînele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspîndit de zefir" (*ibid.*, p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află *„o uimire extraordinară"*, *„o restriște adîncă"*. Altădată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe cîtă nevoie are orînduirea urbană a vieții, și odată cu aceasta evocă aurora, în rînduri care dacă cuprind și metafore convenționale ca, de pildă, *„carul de foc"* al soarelui și *„undele eterice"* ale văzduhului, conțin și notații mai autentice, cum ar fi acele despre *„mărgăritarele licărind în vîrful fiecărui firicel de iarbă"* sau despre *„lina mișcare și întăritoarea răcoare a aerului"*.

În genere însă Codru-Drăgușanu nu este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau și Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii" și a „civilizației", așa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, la Baden-Baden (p. 80). Cînd sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se oprește cu încîntare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare *„un munte de marmură albă... tăiat în rețea"* sau încă mai sugestiv : *„un sloi de gheață* (căutînd) *spre cer"*. Dar deși ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul" în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin pelerinul transilvan I. Codru-Drăgușanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizație inferioară în latura confortului, cu bor-

deie *„lipite pe dinăuntru ca oala"*, dar și vioiciunea superioară a oamenilor vorbind așa de tare, *„ca și cînd dai cu biciul"* (p. 7). În București este oprit totuși de boierii care *„n-ar face un pas pe jos"* și de tot ce este oriental în atitudinea și deprinderile lor. La Viena îl izbesc *„oamenii supțiri, ca țîrii... dar și sprinteni, ca țînțarii"*. Prințul Metternich anunță că va veni să viziteze pe domnitor, și Drăgușanu îl așteaptă plin de curiozitate. Impresia excepțională pîndită cu emoție nu se constituie însă. Tînărul aghiotant notează cu spirit : *„M-am uitat lung la acest om mare, dar samănă cu toți nemții"*. La Milano, lungile lui haine orientale și chelia din creștetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă și toată lumea îi spune „signor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încîntă : frumusețea monumentală a orașului, firea oamenilor, grația femeilor. Asistă la coborîrea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte și la balul Operei, dar după „cancanul" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineață îi prilejuiește o viziune apocaliptică : *„La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici săltînd în fuga mare, în jurul orchestrei, ca niște demoni bătuți cu biciul și fripți cu smoală fiartă, mult peste o oară pînă la încheierea balului"* (p. 121).

De la scenele particulare și oamenii văzuți izolat, caracterizările autorului merg către firea și aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găsește el despre francezi : *„Viața franco-galică constă din un soi de oameni mărunței de stat, trunchioși, bruneți la față, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mișcări și în cuvînt, apoi de mirare îmbuibați de sumeție națională"* (p. 94). Ascultînd vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor și ceea ce intră ca influență a culturii literare și retorice chiar în rostirea omului celui mai modest : *„Și bărbații, dar mai ales femeile franceze sînt foarte meștere în arta conversației, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai*

copilăreşti poţi să te exprimi cu graţie, cu dulceaţă, cu exactitate şi importanţă, ca şi cum ai trata despre soarta naţiilor" (p. 95). Limba englezilor îi place mai puţin, deşi îi recunoaşte calitatea conciziunii, cîştigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultînd o reprezentaţie de operă la Covent-Garden, i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cîntat, căci, spune el : „*armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghiţite şi strănutate, ca în limba lor*" (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar şi comercial, îl pune în faţa marii bogăţii a clasei burgheze şi a virtuţilor cîştigate în practica profesiunilor negustoreşti. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului ataşat idealurilor artistice şi umaniste : „*Pe lîngă aceea că englezul are bani destui, apoi e şi om de cuvînt şi solid ca metalul ; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte naţii, ci speculant de condiţie, şi, aşa, toate i-s cu putinţă. El nu-şi schimbă condiţia, ci-i rămîne credincios pînă la moarte*" (p. 106). Alteori el procedează, în comparaţia firii naţionale a francezilor şi englezilor, la adevărate generalizări de filosofia culturii : francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanţă frivolă, prin tendinţa spre revoluţii, prin lux, spirit şi gust ; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sunt romanii timpului modern. Englezii, la rîndul lor, amintesc pe romani prin constanţă şi pe greci prin spiritul speculaţiei materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăguşanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact şi formula concisă şi naturală, urcînd uneori pînă la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic şi o formă mai solemnă.

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul care urmează anului 1856 și care conțin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acțiunea sa în revoluția de la 1848, nu au nici exuberanța coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetrația psihologică a lui Codru-Drăguşanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie prețuiește mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită și spontană, captată la izvorul însuși al experiențelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se oprește necontenit pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta dorește să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile și impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esențial. Cît despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcțiunea de a preciza sau adînci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcțiune poate avea însă istorisirea doctorului Franț, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurînd de frig în barca de la Cladova ? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice, sporit încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieși astfel la iveală, introducînd în proza

noastră noi provizii de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand și Volney.

Bolintineanu călătorește în Balcani, trece prin Bosfor și Dardanele, vede Arhipelagul, se oprește mai multă vreme în Palestina și Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia și trece pe coastele Asiei Mici. Umblînd prin atîtea locuri fecunde și însorite, el nu devine niciodată un pictor al colorii și al luminii, așa cum lucrul îi izbutise atît de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în fața munților Caramaniei, la ieșirea din Iaffa, descrierea sa rămîne destul de palidă. Căci *„marea lină și lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzie dealuri, aleile răpitoare"* nu sunt notațiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rînduri : *„Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului"* (*Călătorii*, ed. P.V. Haneș, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei complemente finale : *„Insulele Principilor, semănate în fața mării, păreau că înoată sub cununele lor de scîntei, în apă, în umbră și în tăcere"*.

Dar cu aceasta atingem coloarea cea mai autentică de pe paleta puțin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării și ale morții, în care constituția lui afectivă găsește locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărății turcești : *„Ciudat neam, neamul turcesc ! tot în Turcia pare în ruină : oameni și lucruri"*. Cînd ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunați la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morți : *„Aci aflarăm o mulțime de turci, cu chipuri galbene și posomorîte. Ei nici se mișcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alții la venirea unor călători. I-ar*

fi luat cineva, văzîndu-i, pentru o adunare de morți în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne așezarăm pe o bancă și trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind mîna la cap" (*op. cit.*, I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormînt îi apare lui Bolintineanu pînă departe în Palestina, unde, în drumul Iordanului, el notează : *„Din cînd în cînd vedeam, pe marginile drumului, ridicîndu-se din morminte, cîte o ființă omenească, cîte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbîrcite și sinistre pe cari rătăcea un zîmbet amar ce făcea și mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mînă neagră, ce ai fi crezut transparinte, să primească bacșișul, pe cînd cu cealaltă mînă ținea o pușcă"* (ibid., p. 179).

Cînd trece de la oameni la peisagii, tablourile sale se compun din aceleași valori. Peisagiul Iordanului, cu stîncile goale și arse de soare, are o vegetație atît de ezitantă în creșterea ei chinuită, încît *„iarba și arborii parcă se cred că se umilesc de a crește"*. Pictorul depune atunci penelul și poetul liric intervine pentru a-și spune adînca lui posomoreală : *„Pretutindeni prada, dezolația ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile ! Oare cartea trecutului, scrisă cu lacrime de sînge, nu vădește că viitorul nu va fi mai ferice ? Tristă și dureroasă cugetare ! Cît de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gîndire !... Prezentul se amestecă încă și mărturisește că nu este speranță pentru visele cele dulci ale inimilor nobile și generoase. Amar acelora ce în zborul imaginației lor și-au format o patrie, o societate ideală și frumoasă ca sufletul lor ! Vine o zi cînd tot ce este verde, tot ce este tînăr în inimă îmbătrînește și se usucă"* (*ibid.*, p. 180). În latura intervenției lirice în peisaj obține Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, cînd ajunge pe coastele Mării Moarte, pana sa găsește o hiperbolă sublimă : *„...Natura aici se pare atîta de degradată, încît ți se pare că distrugerea generală a lumii a început aici ! Sufletul călătorului se despoaie*

de tinerețe, de iluzii și într-un minut îmbătrînește" (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică : *„O aură lină și plăcută răcorea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeață, înotau acum în valuri de umbră și de lumină, în tăcere și în întristare, pale și albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau și se pierdeau în fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele*" (*op. cit.*, p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale : aura este „lină și plăcută" ; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină", dar și în „tăcere și întristare", fiind „pale și albe", cu ale lor „sate și curmali" etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisagiului.

IV

PROZATORII „JUNIMEI"

1 TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atîtea alte domenii ale culturii naționale. Sunt cîteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rînd poezia lirică, înjosită în mai multe opere contimporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage pînă la un punct acelora pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gîndim atît la considerațiile închinate prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. *Beția de cuvinte* este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupîndu-se astfel de elucubrațiile stilistice ale unui Pantazi Ghica, Maiorescu are ocazia să noteze : *„În fatazia de-sale cea*

învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, și d-sa pescuiește cînd pe unul, cînd pe altul și-l aruncă fără alegere în brațele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poți petrece timpul cu variații asupra aceleiași teme, cu combinări și permutări în marginea numărului de cuvinte date. Înțelesul rămîne același și uneori fraza cîștigă" (*Beția de cuvinte*, 1873, *Critice*, *I*, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare", punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altădată, mai tîrziu, cînd în *Oratori, retori și limbuți* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el își dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricei clasice : *„Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian* cu exordium, narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio, *și la glasul său puternic se adăoga o frazeologie bogată și cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon"* (*Critice*, III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice Maiorescu ar fi preferat „exactitatea și sinceritatea discursului" (*ibid.*, p. 191).

Aceste ieșiri critice, oarecum întîmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el și după el retorismul pașoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputația literară a lui Heliade. Dar pentru a ne spune tot gîndul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atît de opus spiritului retoricei clasice. Scriitorul sobru și demn, care a fost și unul din cei mai însemnați vorbitori ai timpului său, nu se ridică atît împotriva retoricei, cît împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din ostentație și intemperanță verbală. În articolul citat, el se arată plin de admirație pentru figura etică și estetică a oratorului antic, pe care îl definește împreună cu Cicero : *„vir bonus dicendi peritus*. Astfel, unele din procedeele

clasice ale retoricei, și, în primul rînd, amplificarea observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunțate în contrast cu vorba scrisă : *„Scriem, pentru a ne răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi ; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintîi : aducerea aminte e necredincioasă ; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică...“ (Critice*, II, p. 245). Construcția acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali și contrastanți. Exemplul nu este unic. În același articol, aflăm și o altă dezvoltare retorică, susținută de comparații și înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspîndește o idee nouă și fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gînditorul, întrecînd primele deziluzii, se pregătește pentru noi avînturi : *„...durerea dă acum sufletului său ultima consecrațiune și o adîncime pînă atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă și un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare își reîncepe lucrarea, și resignațiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curînd felurite alte idei vin în ajutorul concepțiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se așează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc și îi dau o nouă înrodire. A venit iarna vieții sale sufletești, timp de amorțire în aparență, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renașterea primăverii“ (ibid.*, pp. 252—253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluțiunea psihologică în judecățile literare“. După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune științifică, ci în maniera somptu-

oasă și patetică a retoricei, dar cu măsură și cu demnitate.

În atelierul oratoriei găsește Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginația vie, cu paleta încărcată de coloare, deși pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparațiile și metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanța formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare. Scriitorul trecuse prin buna școală a literaturii și limbii latine, în care va lăuda mai tîrziu *„brevietatea lapidară, vigoarea și energia stilului"* cioplit parcă în granit *(Critice,* I. p. 282). Caracterul sentențios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se oprește din cînd în cînd pentru a lua forma maximei și apoftegmei. Dar maxime, sentințe, apoftegme nu sunt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare și tensiune ale debitului retoric ? Azvîrlă o sentință un orator de pe tribună în momentul culminant al expunerii sale și pronunță o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă și reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rîndul ei, un fruct al conversației între oameni spirituali și comunicativi. Istoricește vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliștii francezi, un produs al culturii moderne în Franța vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea francez ? [1] Apof-

[1] Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zarifopol a pus bine în lumină relația în care stă maxima cu stilul vorbit și cu elocvența : *„Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de medi-*

tegma, sentința, maxima țintesc către efect ; ele nu doresc numai să comunice, dar să convingă și să seducă, și dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sunt sentințele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre lingușirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu își concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa : *„Corul de apologiști în cantitatea lui stă în proporție inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, și soarta prea blîndă fiindcă a rezervat nulităților desprețul uitării în viitor, le mîngîie cu parfumul ieftin al lingușirilor majorității contimporane“ (op. cit., I, p. 140).* Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei : *„...nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o iluzie pierdută“* (I, p. 141). Cine are vocațiune ? *„Acela are vocațiune, care în momentul lucrării se uită pe sine“* (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspîndirii adevărului ?... *„Adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea“* (II, p. 253). Care este caracteristica psihologică a tînărului ? *„Omul tînăr nu este, ci devine ; numai despre omul bătrîn se poate întrucîtva zice că este, fiindcă a fost și s-a dovedit“* (II, p. 271). Și în același sens : *„Tinerețea e totdeauna o enigmă, vîrsta matură e dezlegarea enigmei“* (II, p. 273). O mare bogăție de maxime se găsește în studiul despre *Oratori, retori și limbuți : „Oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi“* (III, p. 203). Și în varietatea aceleiași idei : *„Pe orator îl stăpînește scopul, pe retor deșertăciunea, pe guraliv mîncărimea de limbă. De aceea oratorul poate avea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul nici*

---

tație, de cugetarea solitară și cît mai personală decît de comunicare și transmitere, în scurt de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială“ (Pentru arta literară, 1934, p. 239).

una" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeași categorie, aşchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori şirul acestor aforisme cu tot ce le poate adăuga din abundenţă articolele critice şi filosofice.

Am amintit mai sus comparaţiile şi imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem aşa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte şi de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcţiune practică şi retorică; ele sunt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raţionamentul şi pentru a smulge şi aprobarea acelora pe care expunerea abstractă de pînă atunci nu i-ar fi convins încă. Astfel, cînd scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuşi a gînditorului care a cunoscut primele decepţii legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observaţia sa : „*Nu cu pînzele desfăşurate îi pluteşte vasul spre marea senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditaţiunilor singuratice*" (II, p. 252). Pentru a face mai uşor înţeleasă ideea despre „îngustimea" conştiinţei omeneşti, o imagine care variază renumitul mit platonician al peşterii vine să-şi ofere serviciile : „*sufletul omului seamănă unei imense colecţii, cu mii şi mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peşteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subţire de raze asupra cel mult şapte obiecte deodată*" (II, p. 264). Îngustimea conştiinţei este pricina faptului că mulţi oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observaţia aceasta este oare lipsită de limpezime ? O comparaţie o va lămuri numaidecît : „*Un izvor adînc este ascuns în fiecare om de cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul naşterii, tot aşa nu clocoteşte la lumina zilei decît picătură cu pi-*

cătură pînă în momentul morții, și cei mai mulți din noi ajung chiar la ultima clipă a existenței lor fără să-și fi putut spune ultimul cuvînt" (II, p. 267). Gîndul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găsește această imagine sensibilizatoare : „*O mie de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți pierzi vremea ca să le cauți una cîte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mînei stăpînești totalitatea șiragului*" (II, p. 273).

În planul imaginației maioresciene, trebuiesc amintite și acele cîteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi : „*înalt la statură, lat la față și la piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg și cu rîsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întîi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit și vesel pînă la ușurință*" (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personagiu politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică : „*Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru și cu părul negru, și cu niște ochi tot negri, a căror lumină sclipea neliniștit ca flacăra bătută de vînt, Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian... Avînd obiceiul de a trage tabac, avea și batiste mari de mătase roșie, și cînd își desfășura un asemenea drapel în mijlocul discursului, era lucru știut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri împrospătate*" (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremberg. „*Înalt la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subțire, cu părul răsfirat în puține șuvițe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o față îngălbenită, Nicolae Blaremberg în relațiile sale cu colegii din Cameră se arăta mai întîi de toate de o politeță exagerată — în limagiul său franțuzit, el ar fi numit-o* obsequioasă — *și sub ea se ascundea permanenta iritare a unei ambiții ne-*

mărginite și ura împotriva tuturor oamenilor politici, care se ridicase deasupra lui" (III, p. 191). Portretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare, acela al lui Lascăr Catargi* (IV, p. 59), al lui G. Panu (V. p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.) sunt constituite mai degrabă din trăsături morale și au în genere vigoarea stilului său sentențios.

Oricît ar fi funcționat pe-alocuri fantazia lui Maiorescu, darurile lui scriitoricești trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărîmuri decît ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mînuit mai bine Maiorescu și aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decît amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decît humorul mai degrabă blînd al lui C. Negruzzi și Ion Ghica. Rîsul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacția unui om care privește de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depășească vreodată nivelul acelei urbanități în care se ghicește preocuparea omului de a se respecta mai întîi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană ? Speculînd mai întîi comicul reducerii la absurd, ca atunci cînd în *Poezia română* transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenția mai bine absurditatea hilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de transformare prozaică pune în evidență imagini ca, de pildă, aceea care vorbește despre „*o buză pe care joacă coruri de nimfe*" sau „*inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire*", de care au rîs atîta contimporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micșorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluționarilor teroriști de odinioară. „*Radicalii teroriști din Franța*, continuă el, *își executau dorințele lor prin sînge, și în contra lor a trebuit să opereze ghilotina; radicalii noștri de astăzi își arată dorințele dumnealor prin*

cerneală și în contra lor e destul să opereze o foaie de hîrtie sugătoare" (III, p. 48). Alteori întîmpinăm simularea tonului grav și pedant sub care se dezvăluie curînd rîsul celui ce se înveselește pe seama adversarului. „*Să nu surîdă nimeni, cetindu-le*", își încheia un redactor al foii *Adunarea națională* considerațiile extravagante. „*Acesta trece peste glumă; onorabilă Adunare națională!* exclamă Maiorescu în gravul stil al peroraței. *Surîsul cel puțin trebuie să ne fie iertat! Căci una din însușirile cele mai fericite ale neamului omenesc, și care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăți ale vieții sociale și literare, sunt tocmai acele mișcări jumătate trupești, jumătate sufletești, care încep cu simplul surîs și se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoștință pentru vioiciunea geniului antic ne-am dedat a o numi un rîs homeric*" (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată pînă la acest nivel al exuberanței. Ea opune mai degrabă măsura ei excceselor de atîtea feluri ale contimporanilor.

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alhimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci. Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității, care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare : „*Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adînc-albastru ; prin ei munții ridicau adîncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete despicau pe ici, pe colo, negurile, și un brad se înalța singur și detunat pe-un vîrf de munte în fața soarelui ce apunea. Cînd soarele intră în nouri, ei*

părură roșii și vineți, tiviți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură" (*Sărmanul Dionis*, în *Scrieri literare*, ed. D. Murărașu, p. 50). Caracterul fantastic și vizionar al acestei descripții provine din abundența ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din coloarea revărsată peste ea cu profunzime, din simbolurile care îi dau adîncimea unei vieți morale. Alteori elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună : *„Cerul încărunți de nouri, vîntul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării"* (*Făt-Frumos din lacrimă*, *ibid.*, p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, așa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificația spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însuflețește apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mișcare. Nourii sunt evocați trecînd pe cerul albastru. Munții ridică adîncuri ca într-o catastrofă seismică. Vîntul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adîncește viața lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o ființă însuflețită de o putere demonică, înzestrată cu o viață lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor ; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observația este adevărată și pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis : *„Fața era de acea dulceață vînătă, albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate, pe care o are catifeaua neagră"* (*ibid.*, p. 35). Și mai departe : *„Ridicîndu-și căciula cea mițoasă, vedem*

o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în viițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilăroasă a băietanului" (ibid., p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adîncimile psihologice ale eroului său unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon" eminescian, personagiu comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întîmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci : *„Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară" (ibid.*, p. 139). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grupe de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește astfel de o *„evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare"* (p. 45). „Ghebos" și, la rigoare, „fantastic", sunt însă trăsături văzute ; în timp ce „evlavios" este obiectul unei intuiții spirituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești

[1] Asupra „demonului eminescian", vd. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului*.

termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sunt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată cîteva din ele: *„...o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare“* (p. 47), *„...ochii ei... se îndreptară spre el, adînci, miloși, plutitori“* (p. 75), *„...ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici“* (p. 102), *„...fantasmă palidă, sceptică, lungă* (p. 162), *„...un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pămînt“* (p. 167), *„...glasul ei dulce și moale și încet“* (p. 148), *„...un valț turbat, înamorat și trist“* (p. 178), *„...frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă“* (p. 219) etc.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor și descrierilor apar în proza lui Eminescu comparațiile morale, adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită *„fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi“* (p. 15). Altădată *„luna palidă trecea printre nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci“* (p. 22). Un colț de stîncă ivit deodată în calea fugarilor le apare *„sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima“* (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcțiunea mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Cînd n-avem de-a face cu comparații morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuținează mai degrabă consistența lor materială, promovîndu-le către fantomatic și diafanitate, ca atunci cînd ne vorbește despre *„haina ei albă și lungă* (care) *părea un nour de raze și umbre“* (p. 9), despre *„o față mai albă ca argintul crinului“* (p. 4), despre *„anii vieții lui... ca o frunză pe apă“* (p. 37), despre *„degetele ei ca din ceară albă“* (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profunziunea colorilor morții,

a „vînătului" și „argintului", care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistență de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sunt mai totdeauna vineți, lumina lunii este argintie. Vinete sunt însă și stelele : *„vînăta stea a dimineții"* (p. 41). Un personagiu este întrevăzut în *„semi-întunericul vînăt al odăii"* (p. 111). Unui altuia i se observă *„buzele strîns lipite, vinete"* (p. 139). Un altul sărută *„ochii cei de foc vînăt ai icoanei"* (p. 150). Altă dată ni se vorbește despre *„capul vînăt al acelui amic nefericit"* (p. 155), despre *„paloarea sa mai adîncă, vînătă"* (p. 167), despre *„ochii stinși de vreme* (ce) *păreau că lucesc ca două flori vinete"* (p. 173), despre chipul unui mort peste care *„curge spuma cea vînătă a morții"* (p. 204), despre *„pielea cea vînătă de pe fața bătrînului"* (p. 206), despre *„o vînătă și lucie țeavă de pușcă"* (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notația argintului : *„nourul de argint"* (p. 47), *„sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii"* (p. 48), munții își aprind *„jăratecul de argint al frunților lor"* (p. 50), rătăcind în timpul nopții. Dan privește *„curțile albe ca argintul"* (p. 56), luna apare *„ca un scut de argint"* (p. 57), *„albă, ca argintul noaptea, trecea Maria..."* (p. 66), rîul se limpezește sub soare *„de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui"* (p. 66), izvoarele șerpuiesc *„cu argintul lor fluid"* (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții *„o fantasmă de argint pe un cîmp de argint* (p. 173), un crin este *„strălucit ca argintul"* (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub colorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adîncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii „adînc, adîncime, intensiv", apăruți cu această mare frecvență mai întîi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă... „împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său"* (p. 5). Tot

acolo... *„în piepturile păstorilor încolțea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei“* (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre *„ochi de o adîncime nespusă“* (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis : *„Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adînc ?“* (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului : *„sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui“* (p. 54). Într-un rînd se face observația : *„Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme în adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute“* (p. 143). Observînd fizionomiile, scriitorul observă : *„fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă“* (p. 144) sau *„o gîndire adîncă părea că o coprinsese“* (p. 156). Ea ascultă *„o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare“* (p. 148) etc., etc. Adîncimea este — ca să spunem așa — calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive : *„Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate“* (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe : *„Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților“* (p. 36). Altă dată auzim exclamația : *„Cîtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor !“* (p. 73). Despre Cezara ni se spune : *„ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate“* (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascunzișul ei, pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sunt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adîncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut

în el, a cîștigat însă fantazia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisagiul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în *Cezara* sunt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.[1] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisagiul lunar, creat de fantazia lui Dionis: *„Înzestrat de o închipuire uriașească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stînci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît uitîndu-te în el, pari a te uita în cer"* (*ibid.*, p. 65). Pasagiul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîntă, cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre prețioase, cu pînze de paianjen sclipind ca o punte de diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care nici un scriitor nu se gîndise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei" provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața, cu limba și cu ispirația populară. Necesitatea acestui contact, afirmată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei", cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decît înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei.*

[1] V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor regale*, 1 iulie 1939.

Peste materia comună și cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sunt de pildă frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obicinuit poporului. Intensitatea fastuoasă a colorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există în stilizarea eminesciană a basmului nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Cînd, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala *„înaltă, susținută de stîlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare“* (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, *„hainele ei umede de ploaie* (care) *se lipise de membrele dulci și rotunde“* sau cînd notează : *„mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc“*, suntem tot atît de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește de fapt sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate : un joc obicinuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sunt de căutat în acele pagini ale *Sărma-*

nului Dionis, unde după adîncile reflecții inițiale asupra idealității spațiului și timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale orașului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte: *„existența ideală a acestor reflecțiuni avea un izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel"* (p. 34). Ploaia care cădea cu abundență inundă literalmente pe metafizician: *„Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie — hainele lui ude — sau metafizica"*. Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu fața acoperită *„asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice"* sau beți — și deodată fantasticul irumpe cu violență — care *„își făceau de vorbă cu pereții și cu vîntul"* (p. 35). etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus*, elementul de contrast și de echilibru, în lipsa cărora comparația ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei* de pildă, nu sunt nicidecum scutite.

BCU IAȘI CENTRA

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspîndire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci cînd sub pana sa apar expresiile : *„înaintat la învățătură pînă la genunchiul broaștei ; s-a dus unde i-a fost scris ; tot îs mai aproape dinții decît părinții ; îi plin de noroc ca broasca de păr ; biserica-i în inima omului, ce ți-i scris în frunte ți-i pus ; ne-am pus bine-rău gura la cale ; las-o moartă în păpușoi ; tot pățitu-i priceput ; mă lăsă cu pielea goală în baltă ; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima ; mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi ; a fi prieten unghie și carne ; a da cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă ; ne era a învăța cum nu-i e cînelui a linge sare ; na-ți-o bună, că ți-am frînt-o ; ne ducem dracului pomană ; a prins pe Dumnezeu de-un picior ; o noapte nu-i legată de gard ; lucrul ieșea gîrlă din mînile lor ; mi-a trecut ciolan prin*

ciolan (de oboseală)" etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întîmplător, prin care se rostește fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice sunt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de culoare și humor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sunt aceste mijloace? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întîi formele graiului viu: *„Ș-apoi dă, Doamne, bine; și vorba ceea; hăt bine; ei, ei, ce-i de făcut?; scurt și cuprinzător; haidem; de voie, de nevoie; pace bună!"* etc., apoi numeroasele onomatopei: *„hîrști; hai, hai! hai, hai!; zvrr, huștiuluc!; foflenchiu; popîc; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp"* etc., rimele și asonanțele strecurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap Alb;*

„toate-mi mergeau după plac, fără leac de supărare; nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrea Domnul; cînd sînt zile și noroc, treci prin apă și prin foc; vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din tîrg de la Să-l-caţi, megieș cu Căutaţi și de urmă nu-i mai daţi; parcă-i un boț-Chilimboț-boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi!; taie de unde vrea și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce face; feciori de ghindă, fătaţi în tindă; ce-i păţi, cu mine nu-i împărţi; omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul; nici la stat, nici la purtat“ [1]. Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decît acel artistic al defilării lor cu atîtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: *„Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare: lăiţi și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, muschea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar“* (*Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească“, 1938, p. 59). Iată și pe jupîn Ștrul din Tîrgul Neamțului, *„negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr,*

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelente observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor regale*, septembrie-noiembrie 1938.

chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri" (*Moș Nichifor Coțcariul, ibid.*, p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atît de frecvente ale lui Rabelais, care descrie de pildă costumul călugărilor din mînăstirea Thélème : *„Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou scelon que bon leur sembloient, et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes"* etc. (*Gargantua*, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147).

Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă, care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai prin humorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care îl determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte [1].

Orală este, în sfîrșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unități ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanță alcătuiește un tablou plin de o

[1] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii și ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinități literare, menit să lumineze mai adînc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipu-

armonie opulentă și variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) —7 silabe :

8 silabe *„Dragu-mi era satul nostru*
11 *cu Ozana cea frumos curgătoare*
8 *și limpede ca cristalul,*
12 *în care se oglindește cu mîhnire*
6 *Cetatea Neamțului,*
5 *de-atîtea veacuri !*
9 *Dragu-mi era tata și mama,*
7 *frații și surorile,*
7 *și băieții satului,*
11 *tovarășii mei din copilărie,*
12 *cu cari în zilele geroase de iarnă,*
11 *mă desfătam pe gheață și la săniuș ;*
3 *iar vara*
11 *în zilele frumoase de sărbători*

---

lui în care seminariștii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière *(La vie et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că *„...amintește în mod singular pe acela al lui Rabelais"*. Altă dată, criticul francez remarcă *„verva uneori prolixă și cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais"*. În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu *(Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagruelești", figurile mitologice din *Harap Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu *(Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 341 urm.), atribuie lui Creangă *„un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și în linia lui ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată"* prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deține, dealtfel, nu din știința cărților, ci din tradiția orală. Greu se poate face totuși o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecția scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiției.

6 *cîntînd și chiuind,*
15 *cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase*
7 *prundul cu știoalnele,*
8 *țarinele cu holdele,*
6 *cîmpul cu florile*
6 *și mîndrele dealuri,*
10 *de după care-mi zîmbeau zorile,*
12 *în zburdalnica vîrstă a tinereții.“*

★

6 *„Nu știu alții cum sunt,*
2 *dar eu,*
12 *Cînd mă gîndesc la locul nașterii mele,*
12 *la stîlpul hornului unde lega mama*
10 *o șfară cu motocei la capăt,*
12 *de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei,*
10 *la prichiciul vetrei cel humuit*
11 *de care mă țineam cînd începusem*
6 *a merge copăcel,*
11 *la cuptorul pe care mă ascundeam,*
12 *cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca*
10 *și la alte jocuri și jucării*
13 *pline de hazul și farmecul copilăresc,*
9 *parcă-mi saltă și-acum inima*
5 *de bucurie.“*

Aceste ample structuri sonore se pot, așadar, cu ușurință desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît și prin alternanța accentelor. Unele din unitățile ritmice analizate mai sus sunt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încîntare, chiar cînd ochiul le citește. O deosebită atenție acordă Creangă și sfîrșitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri*: *„în zburdalnica vîrstă a tinereții“* (p. 77), *„parcă-mi saltă și-acum inima de bucurie“* (p. 35), *„și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului* (p. 37), *„pînă ce nu ne zgîriau și ne stupeau, ca pe noi“ (p. 37), „cu un car încărcat cu lodbe de fag“ (p. 59), „cumplit meșteșug de tîmpenie,*

Doamne ferește" (p. 61), „c-o sărutare plină de foc" (p. 67) etc.

Artistul se vădește în Creangă nu numai prin puternicul lui simț muzical care îl făcea să-și citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor, dar și prin puterea vie cu care își reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni pînă la armonia perioadelor sale, a fost de altfel observată mai tîrziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenți mai mult la puterea lui de a-și reprezenta vizual oamenii și lucrurile observate altă dată, încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga *(Pagini de critică din tinerețe,* p. 181) scrie : *„...ca și poporul, călăuza și inspiratorul lui unic, el are puține idei abstracte în minte : icoanele, senzațiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzațională ; el vede admirabil ; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeți își pun adînc pecetea în masa creierilor lui, scăldați de un sînge îmbelșugat în globule, și urma lăsată nu se mai șterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa ; ea, senzația, i se prezintă înainte cu bogăția ei de colori și lămurirea de contururi, gata să ieie trup subt condei".*

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisagiul este ca și inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notațiile *Amintirilor* viziunea Cetății Neamțului *„îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger"* (p. 55), sau aceea a munților nemțeni, sfîrșind în alegorie : *„uriașii munți, cu vîrfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele și se revarsă pîraele cu răpejune, șoptind tainic în mersul lor neîncetat, și ducînd poate cu sine multe, multe patimi și ahturi omenești, să le înece în Dunărea măreață"* (p. 81). Astfel de popasuri

contemplative sunt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămîne totuși în amintire, cu a lui „*barbă în furculiță și favorite frumoase; cu pletele creț și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase; cu ochii mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spate, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare*“ (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cît în evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „*pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului...*“ (pp. 36—37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care elipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „*și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cînepă, fugind tot iepurește, și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hîrsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga*“ etc. (pp. 42—43); fie că în *Harap Alb* evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: „*Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de*

tare de parcă-l zghihuia dracul. Și dacă ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul; vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeași linie plină de viață și de mișcare stă scena încăierării între Pavel și Ion și atîtea altele din *Amintiri* sau din *Povești*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimei", prin acea vigoare a conștiinței artistice care îl unește așa de strîns cu Maiorescu și cu Eminescu, bucuroși din primul moment a fi ghicit în el o conștiință înrudită.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiași, întîmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean : *„Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu ! Este om bun ; a învățat multă carte și cîntă mai frumos decît chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte ! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergînd și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu de vorbă, cam aspru la judecată : prea de-a dreptul, prea verde-fățiș“ (Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp. 7—8). Pentru desăvîrșita stăpînire a acestei stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. El întrebuințează de altfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, cînd, după ce evocase împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuși, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere și cu mijloacele stilistice ale unei ade-

vărate predice preoțești : „Sfînta Scriptură *ne învață, că întocmai precum plugarul trăiește din rodul muncii sale, și păstorul sufletesc, care slujește altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Și părintele Trandafir și într-asta era credincios către sfînta învățătură ; el totdeauna a lucrat numai pentru povățuirea sufletească a poporenilor săi, așteptînd ca aceștia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic*" etc. (*ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaștem cu toată hotărîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract : „*Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească* Evanghelia, *să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe*" etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj : „a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele" și atîtea alte expresii din aceeași categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personagiilor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înțelesul, mecanismul și foloasele scrisului și ale cititului : „*Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atît mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de cîte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi ca-*

ietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sunt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețeala. Această înțelegere între un număr nesfîrșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi? La asta nu s-a gîndit niciodată. Era cu putință ca doi oameni care nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, și dacă ungurul ori neamțul nu știe românește, el nu are decît să scrie, pentru ca să-l înțeleagă ce vrea să zică?" (*Ibid.*, pp. 117—118.)

Cînd însă moralistul și logicianul privește la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puțin ingenioasă. Descrieri ca acelea care așternotații, precum : *„nu e însă negură; cerul e senin; vîntul se mișcă leneș în răcoarea dimineții"* (p. 49), nu sunt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, așadar, în sine și mișcarea aceasta este atribuită personagiilor lor, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuși : *„Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în mărginile argintate ale norului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca niște vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh"*. La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci șirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă : *„Așa se năștea un gînd pe altul în sufletul lui; intra tot mai adînc în această lume, pînă nici nu mai știa dacă se află aici ori colo (ibid.*, p. 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puține cuvinte îi stau la dispoziție, cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise și din care păstra atîtea

amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogățesc vocabularul lui. Claritatea fiind ținta pe care o urmărește mai adesea, Slavici va întrebuința de preferință cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povestește că Huțu voia s-o „prindă" pe Lina, în timp ce toată lumea rîdea că nu putea s-o „prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulțumește însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple din aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contimporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de cîteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvîrșească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului". În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua să înlănțuiască nu numai pe scriitorii militanți din prima jumătate a veacului, dar și pe unii din scriitorii apreciați ai timpului său. Propriile lui săgeți împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvîrlite de Titu Maiorescu ; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conștiinței sale artistice îndreptățesc alăturarea lui de ceilalți scriitori ai „Junimei". Ironia însăși era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înve-

selise humorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuțită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conștientă. În *Cîteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sunt notate directive și principii în legătură cu esența operei literare și cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale știe să deosebească între „stil și manieră", *„Între stil și manieră,* scrie Caragiale, *este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial"* (*Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparația dintre *Hernani* al lui Victor Hugo și *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice", oratiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă și plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Cînd Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre Desdemona și Cassio, el nu găsește să spună decît aceste cuvinte : „Cum să-i omor ?" *„Căci, din două una,* raționează Caragiale, *ori* (Othello) *e în adevăr gelos pînă la cumplita crimă, și atunci n-are vreme să mai țină discursuri, și mai cu seamă kilometrice, și încă în versuri distilate ; ori, dacă le ține, și-a scos tot focul de la inimă, și n-are să se mai potrivească, la urmă, crima deloc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deși «turc stupid», o știe bine aceasta și, fiindcă lui crima îi trebuie, renunță la discurs, și foarte cuminte face"* (*ibid.*, p. 60). Iată ceea ce nu înțelesese Hugo : caracterul manierat al intervenției retorice, adăugată în chip artificial întregului care își pierde astfel spontaneitatea și necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo și, împreună cu el, atîți alți scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datorește străvechei inițieri retorice, propagată prin școalele noastre. *„A ! sfîntă retorică !* exclamă Cara-

giale. *Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul* Cours français de Rhétorique, *prima ţiţă de la care am supt laptele ştiinţei literare*" *(ibid.*, p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sunt înjghebări fixe şi codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înţelepciune retorică ne învaţă că există stiluri clare şi concise, pompoase şi uşoare, măreţe, simple şi sublime, patetice, largi, ornamentate şi înflorite. Ar fi destul deci să-ţi alegi stilul operei tale, pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ţi-l garantează. Cît despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda de asemeni tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosinţă împrumută neapărat agrement şi distincţie vorbirii. Faţă de acest mod de a înţelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conştiinţa de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieţii. Nu există, aşadar, mai multe feluri de stil şi nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil : „stilul potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie învesmîntat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputinţă de convertit în formulă generală şi de întrebuinţare obştească, rezultă din aceea că, privit în esenţa lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfăşoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru şi a ritmului în care prin creaţia de artă, sufletul nostru îi răspunde : *Ritmul — iată esenţa stilului*". Potrivirea acestor două mişcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuţi prin şcoala retorică îl strică adeseori, cînd în loc să asculte mişcarea vieţii, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.

Caragiale a folosit de cîteva ori în chip ironic categoriile retoricei clasice. În *Două loturi*, cînd

Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung și cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic : *„Toți zeii ! toți au murit ! toți mor ! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el !... Sunt aci !... aci biletele !... aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbește pe-ntuneric ! D. Lefter e liniștit — acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan : fața ei este senină, fără creț, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman“* (*Opere*, I, p. 160). Procedeul, cuprinzînd invocația patetică, aluzia mitologică, solemna comparație consacrată, este folosit cu intenție vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul nuvelei notează : *„Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un tîrziu, cine vizita mînăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfîntă, cu o aluniță mare păroasă d-asupra sprîncenei din stînga și cu privirea extatică...“* Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. *„Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori*, încheie Caragiale, *prefer să vă spun drept : după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu* (ibid., p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „autorii care se respectă și sunt foarte respectați“. El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în faldurile căruia atîția scriitori ai tradiției clasice se învestmîntau ca într-o haină a demnității. Renunțînd la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al

adevărului, mai vrednic a fi rîvnit în noua constelație a realismului european. [1]

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri,* ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar și împotriva așa-numitei „analize psihologice" *(Opere,* III, p. 73). Incisivul și, pe alocuri, adîncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud și a vorbei izvorîte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. „*Dar atunci,* întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, *vrei să reduci nuvela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc!*" „*Ba nicidecum,* i se răspunde, *dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală. Toate priveliștile mării și toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sunt gratuite și mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...*" Adevărul este, pentru realist, senzație ; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale.

Renunțînd la portretul moral și la despicarea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. Rareori întîlnim

[1] Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile vd. și pasajele din *High-Life : „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd aurora cu degetele ei de rază a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă" (Opere,* I, p. 209). „*Aurora cu degetele ei de rază...*" este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul caragelian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenais Grégoraschko cu *divina Hebe (ibid.,* p. 211).

evocarea aparenței umane, ca în *Păcat*: „*Un băetan voinic — barba de-abia-i mijește, și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blinzi*“ (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor. Cînd băietanul din *Păcat* înțelege că a fost remarcat de fata din vecini: „*Trupul tînăr se simți furnicat din creștet pînă-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte*“ (I, p. 23). Iar cînd imboldul iubirii crește în el: „*Flăcăul își umflă pieptul, întinzîndu-și brațele amorțite de friguri pînă-i trosnesc încheeturile*“ (I, p. 24). Somnul îl cuprinde tîrziu: „*Se trîntește pe brînci în pat, își reazimă inima, în care simte o strînsoare nedefinită, pe mîna dreaptă, și pe cea stîngă fruntea caldă*“ (I, p. 25). Cînd pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei: „*aude urechile cum îi țiuiesc de tare și simte genunchii părăsindu-l*“ (I, p. 26). În *O făclie de Paște*, Leiba Zibal adoarme: „*Foarte trudit, omul își încolăcește brațele pe masă și-și așează pe dînsele capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului*“ (I, p. 57). Cînd teroarea pune stăpînire pe hangiu: „*Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gîndul tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete*“ (I, p. 61). Iar cînd amenințarea devine imediată: „*Leiba simți că i se sting puterile și se așează la loc de prag*“ (I, p. 62). Numeroase sunt notațiile fiziologice în povestirea *În vreme de război*. Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din cîmpul modificărilor organice: „*Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de cîteva ori iute și apoi rămaseră mari, privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite: mîinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul timpului*“ etc. (I, p. 179). Iar cînd fratele pierdut de mult reapare ca o întruchipare a visurilor lui de groază și îi oferă să bea: „*Stavrache*

luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleștată, tremurînd și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sîn" (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schița unui portret fizic: „*Călătorul după chip și port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă pîn sate după daraveri; un roșcodan grăsuliu, cu fața vioaie; cîrn și pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț, numai atîta că e șașiu...*" Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notația reacției fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viață imaginii. Cu privirea sa crucișe, „*cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face așa ca o amețeală, cu un fel de durere la apropierea sprîncenelor*" (I, p. 220). În *La hanul lui Mînjoală*, rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: „*Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergînd cu capul plecat ca să nu mă-nece vîntul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tîmple ferbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gîndit eu, dîndu-mi căciula mai pe ceafă și ridicîndu-mi fruntea spre cer. Dar vîrtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stînga. Am sorbit în adînc vîntul rece, dar un junghiu m-a fulgerat pîn tot coșul pieptului de colo pînă colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strîngea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblînc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!*" (I, p. 144). În *Două loturi*, după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor: „*D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărîmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă; a moțăit de cîteva ori ș-a adormit*" (I, p. 150). Cînd coana Lucsița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfîrșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura ano-

timpului, Caragiale notează: *„În cîteva clipe, moașa Lucsița s-a simțit reîntremată: sfîrșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului cînd simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvîrșire"* (I, p. 279). Atîtea exemple sunt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De cîteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gîndurile și terorile lor. În pictura internă a omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gîndurilor și simțirilor care-i traversează personagiile, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzînd în actualitatea sufletească a unora din personagiile carageliene, nu suntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încît viața interioară a acestora nu este „oglindită", ci „produsă". Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem" oarecum personagiile gîndind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „expozitiv", ci „simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumîndu-se de dragoste și așteptare: *„Trei nopți de pîndă... patru... cinci... și tot atîtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și de meditații... zgomotul camarazilor, neputința de a sta*

singur cu închipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate" (I, p. 25). Stările interioare, notate în discontinuitate, ca tot atîtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sunt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăiește prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paște*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ținut să trateze „un caz" sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, așa-numitele „analize" sunt atribuite unor personaje secundare, studenți care se întrețin, în fața lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitor de asemănătoare cu ale lui. Cînd scriitorul însuși apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie : *„Hangiul, posomorît, se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pîntecele... Gîtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese după fiece gîlgîitură de sînge, o horcăială surdă..."* etc. (I, p. 61). Și reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenței povestitorului decît felul caracteristic al vocabularului său : *„copiii jertfiți unul cîte unul... brațele binefăcătorului somn... țipetele nebune"* etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Cînd scriitorul este el însuși subiectul activ al povestirii, ca în *Grand Hotel Victoria Română*, notația discontinuă a vieții interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergențe între materia și expresia transcrierii să mai poată apărea : *„Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumînarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul.. Băiatul cu prăjitura... Ce ochi !... Oare să fi existînd deochiul ?... Un neastîmpăr nesuferit îmi furnică din talpă pînă-n creștet... Insecte !... Iute jos din pat !... Iau lumînarea să văd de aproape !.."* etc. (I, p. 76). Alteori, în fine, scriitorul transcrie gîndu-

rile și sentimentele personagiilor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personagiilor. Apare atunci așa-numitul „stil indirect liber", efect stilistic foarte răspîndit la scriitorii naturaliști ai veacu ui trecut și pe care Caragiale — pare-se — îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat*, momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul și primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i de aproape : *„Steteau aci față-n față cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei ! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne ?... Ce ?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei ! Ș-apoi ?... Lumea nu e ?...*" (I, p. 40). Autorul povestește cum se desfășoară convorbirea dintre cei doi prieteni, dar, de la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personagii apar în narațiunea autorului. Cuvintele : *„La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?"* etc. nu sunt ale lui Caragiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altădată, criza sufletească a Ilenei, personagiu al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată în referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a personagiului : *„Oricît era de tînără Ileana, înțelesese că taică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Ș-apoi ?... să știe ! Cine ce treabă are ?... Frică ?... de cine ? de ce ?... de Matache ?... tontul ?... cîrpa ?... O să-l lase și pace bună : trai cu de-a sila nu se poate"* etc. Cînd monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reintră în drepturile sale : *„Și cu mîinile înfipte în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și-n alta..."* (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război*, scriitorul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrache : *„Pe cînd d-l Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iaca-tă altă scrisoare : e tot de la Turnu-Măgurele — de astădată*

însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei! lucru dracului!" (I, p. 170). Cuvintele : „slovă străină" apar de două ori, dar întîia oară ele aparţin autorului, a doua oară personagiului său, evocat în chipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indirect liber.

Stilul simpatetic şi cel indirect liber sînt oarecum treptele care conduc în centrul însuşi al artei scriitoriceşti a lui Caragiale. Ele sînt modalităţile tehnice ale unui scriitor care îşi vede şi îşi aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i şi ascultîndu-i, făcîndu-i să se mişte şi să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete şi de colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbeşte şi este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în acelaşi timp cu el, destul de puţini după dînşii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeaşi preciziune a auzului, aceeaşi intuiţie exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului şi a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiţi oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încîntării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acţiune, în acţiunea orală, adică în dialog. Reflectînd, ca de atîtea ori, la condiţiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiţei *Amici*: *„Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicaţie de ton, de acţiune şi de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicaţie atît de necesară pentru citire caldă — şi va suplini însuşi cu imaginaţia această lipsă*" (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicaţii asupra tonului, acţiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Şi Caragiale este poet dramatic pînă şi în cea mai sumară dintre schiţele lui. Dar cum perfecţiunea unui text dramatic

este să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constrîngătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița *Amici* și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii. Iată o pagină mai puțin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un neconformist, un încăpățînat care își susține oricînd părerea, împotriva obștei coalizate contra lui :

„— *Ia, ascultă, mă băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei : dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu ?... ce-ți pasă ție ?*

— *Cum o să placă, nene, săracul de mine ?... măgar ! din gură ! «Carnavalul de Venezia !» cu variațiuni ! ! !*

— *Dacă le place, mă ! n-auzi ?*

— *Ia m-ascultă și pe mine, flăcăule, zice altul mai dîrz, pierzîndu-și răbdarea ; de ce ești căpățînos și nu vrei să-nțelegi ?... Dacă ne-o plăcea și nouă, ăstora de aici ?*

— *Cum să vă placă, omule ?*

— *Ei ! uite așa : să ne placă !... Ce ?... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă ?... Uite, mă !... Cine ești tu ?*

— *Nu-i vorbă de cine sunt eu ! strigă Ion aprins; e vorba : se poate să placă ?... măgar — din gură, «Carnavalul de Venezia» — cu variațiuni ?... Ai ?...*

— *Nu zbiera așa la mine, că eu te plesnesc !... Uite-așa ! o să ne placă !*

— *Lăsați-l, mă, zice altul ; asta e părerea lui...*“ etc. (IV, p. 162).

Străbaterea acestei pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sînt inutile.[1] Unicele indicații sumare, în replica a patra și a șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimerește singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai

[1] Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, vd. totuși schița Art. 214 (II, p. 78 urm.).

mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborîrea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrîngătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multe care pot fi spicuite : *„Strigă pomojnicul : «Cine-i !» Hoții cei doi, fugi care-ncotro“* (I, p. 140). Interesant este de urmărit și procedeul vorbirii digresive, care reproduce ideația neselectată prin atenție, cedînd oricărei asociații. Iată în această privință un pasagiu din *Art. 214*, unde „cocoana“ se prezintă avocatului: *„Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărămat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-meu, Lache Popescu“*. Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni : *„Să poftească !... Iacă-i vine lui pofta să meargă unde a-nțărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune la* Universul *că se bate, zice, că englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia ! încinși cu tei ca la Fefelei“* etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sunt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înșiruie după o altă ordine decît aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schița *Proces-verbal*, care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămîne vorbitor și în această situație, dorința redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare : *„Avînd în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Grațiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiași proprietar cu no. 13 simplu, iar în stînga un loc viran tot al aceluiași proprietar neîngrădit depunîndu-se fel de fel de murdalicuri de*

către vecini cum și de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rînduri proces de contravenţiune asupra salubrităţii publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliţă și o bucătărie, toate de cărămidă și o magazie de scînduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnișoarei Lucreţia Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic" etc. (I, p. 190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenţie sau aceea alcătuită din asociaţii călăuzite de alte criterii decît cele logice. Comicul verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori și cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puţin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le mînuiesc. Oamenii lui Caragiale se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societăţii lor. Marele lui meșteșug constă în prezentarea tipului în individ, încît adevărata temă a naraţiunilor lui este viaţa societăţii românești, mai cu seamă a micii burghezii bucureștene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viaţă ale acestei societăţi un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenţia comunicării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci cînd i s-a întîmplat să descrie o societate mai veche și cînd, după modelul creat în romantism, ispita descripţiei pitorești putea deveni atît de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele

ei grecisme şi turcisme, este un exemplu edificator în această privinţă.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimţit totuşi natura într-un chip mai viu decît acela care i se recunoaşte de obicei. Dar natura care apare, ici şi colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atîtea luminişuri neaşteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginaţie difluentă, receptat ca sunet şi ca senzaţie organică întovărăşitoare, mai puţin ca trăsătură văzută. Contimporanii au vorbit adeseori despre remarcabile înclinaţii muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ţinea oricînd la dispoziţie toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalităţii lui Caragiale, în afară de cele cîteva referinţe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notaţii din *Calul Dracului*: *„Nici prea cald, nici prea răcoare; de vînt, nici suflare; pe cîmp, aşa linişte de toate patru părţile, că se puteau auzi cum ţîrîiau şi forfoteau gîngăniile, miş-miş pîn păiş, şi apa cum gîlgîia afară din ghizdul fîntînii printre pietricele...“* (II, p. 245). Dealtfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn care face să răsune ca un acord din *Visul unei nopţi de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspiraţie naturistă a lui Caragiale. Altădată, în *Hanul lui Mînjoală*, descrierea, susţinută de notaţii organice şi de unele trăsături vizuale, a unui pasagiu scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină: *„Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creştea scuturîndu-mă de pe şea. În înalt, nori după nori zburau opăciţi ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alţii pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subţire, lumina ostenită a sfertului din urmă. Frigul*

ud mă pătrundea : simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele" etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpînd „*în astîmpărul desăvîrșit ca-n puterea nopții*", în care nici „*glas de cîine nu se mai auzea*", reține pe Caragiale și altă dată, în bucata *În vreme de război*. În funcțiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniștitor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupîn Stavrache alunecînd sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpînit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale : „*Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingîndu-se de pe streșini și picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate și ciudate înțelesuri*" (I, p. 173). Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adîncime. Simboliștii numeau astfel de efecte de stil „corespondențe". Caragiale le regăsește pe seama sa, îmbogățind cu o tehnică nouă arta sa precisă și savantă.

BCU IAȘI/CENTRAL

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V

SCRIITORII SAVANȚI

1 B. P. HASDEU

Într-o vreme în care erudiția istorică și filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanți aduc contribuția lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învățați ai timpului, patru sunt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintîi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conștiința artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. *„Istoricul este un uvrier și un artist totdodată"*, scrie el în 1865, în prefața primei ediții a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar și la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă" și un „colorit". Perspectiva cere gradarea episoadelor în așa fel încît din fondul situației generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanța lor pentru povestire. *„Încît privește coloritul*, adaugă Hasdeu, *știu atîta, că inima simțea în adîncul său ceea ce scria condeiul; iar cînd inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."*

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întregește din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare : *„Și cine oare era acel fericit păs-*

tor al popoarelor ?" se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecît : *„Fiul marelui Carol V, micul Filip II"* (*Ioan-vodă cel Cumplit*, ed. 1894, p. XII). Sau : *„În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc : el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici"* etc. Cînd aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX *„sărutînd lanțurile care îl sugrumau"*, nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală și patetică, enumerația și întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atîta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar printre atîtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturîndu-se, numai după ce s-au înfruntat și s-au contrazis, se întregește din cînd în cînd cîte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă : *„Eroul nostru*, scrie Hasdeu, *avea nește ochi mici și negri, în cari se răsfrîngeau cu o deosebită energie și răpeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului : în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor"* (*op. cit.*, p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeași vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior și interior și-l aduce să apropie chipul unor oameni atît de deosebiți ca fire și ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeș, Cesare Borgia și William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei și frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater[1], sau din frenologul

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sunt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu), no-

Combe, ceea ce izbuteşte să ne intereseze cu adevărat este tot intuiţia portretistului artist, care ne arată în chipul lui Ţepeş-vodă *„aste pleoape atît de masive, aste unghiuri interioare atît de ascuţite în direcţiunea nasului, astă privire atît de ţintită ca şi cînd ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbîrcituri de la coada ochilor, astă lumină (lumen oculi) atît de umedă şi ieşită afară curat ca ochiul şarpelui...“* (*Filosofia portretului lui Ţepeş*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemenţa celui dintîi este mai mică ; în timp ce licenţele lui sunt cu siguranţă mai mari. Căci Heliade rămînea un spirit grav chiar în clipele cînd uita datoriile urbanităţii scriitoriceşti. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma uşoară şi licenţioasă, oferită din belşug de *Micuţa*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor pînă în anul 1896. Nu vom cita totuşi nimic din *Micuţa* şi nici din *Ursita*, unde se găsesc totuşi descripţii peisagistice şi vestimentare, portrete fizice şi interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasagiu din conferinţa *Noi şi voi*, rostită în 1892 : *„Vecina noastră Austria e în poziţie. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulţime de*

---

tează odată :*„Nu ştiu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaşte cînd îl vezi plîngînd. Lăcrămile nu desfigurează unele feţe copilăreşti, ba încă le dau oarecare expresiune blîndă, dulce, simpatică ; pe cînd sunt copii al căror plîns le strîmbă şi le schimonoseşte astfel trăsăturile feţei, încît nu te poţi uita la ei fără ca să resimţi un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară“* (p. 37).

embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e cîine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stînga, bătîndu-și joc de ceilalți, ca și cînd ar fi cel mai mare și cel mai mîndru" (*ibid.*, vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai tîrziu va folosi exemplul, reluat și amplificat, într-o epocă de mari licențe ale scrisului, de către toți acei „polemiști viguroși" care n-au împrumutat totdeauna modelului și conștiința lui incontestabil superioară.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei românești de a scrie. Școala secundară și chiar generalizările criticii literare au menținut părerea că Odobescu este stilistul prin excelență al literaturii noastre. Și, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginației și cu un incontestabil simț muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemînă multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, și un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul și sfătoșenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forța și adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit*, nici în *Jupîn Rănică Vulpoiul* nu întîmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Cînd i s-a întîmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kinegeticos*, el a înecat narațiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat și dulceag, alterînd stilul însuși al basmului, dîndu-i adică un caracter artificial și bastard pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Astfel, cînd feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zîna pe care o îndrăgise *„a fugit și în păduri l-a năpustit; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus și pe dînsul l-a*

răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adînc întuneric ; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crîmpeie trunchiate de șarpe veninos. Ziua la soare, el se frămînta în durere ; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plînsoare, și la tot ceasul, noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri : — «Doamnă a inimei mele, stăpînă a acestor locuri ! de ce m-ai părăsit ? Unde te-ai dus ? Ah unde ?...»" (*Pseudo-kinegeticos*, în *Opere complete*, vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat și el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate și adîncimea lirismului eminescian ne face să-l întîmpinăm și să-l recunoaștem cu bucurie, chiar atunci cînd nu-l așteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu ? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenției și ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzzi, al cărui exemplu el recunoaște cu toată modestia că l-a călăuzit. În prefața pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile românești*, cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-și alte merite : *„...m-am silit cel puțin să păstrez — pre cît s-a putut — formele și limba* Letopiseților *naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos țara Moldovei : să adun datine, numiri și cuvinte bătrînești, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoce au totdauna un interes mai viu cînd traiul și ideile, obiceiele și graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta ; asta este și folosul lor instructiv"* (*op. cit.*, vol. I, pp. 23—24). Și, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sunt încercări de restituție istorică, cuprinzînd descrieri de împrejurări, cos-

tume și datine în care scriitorul învățat pare a porni mai mult de la cunoștințe decît de la impresie și în care intenția de a instrui acopere în cea mai mare parte pe aceea de a evoca și de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie și răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum : *„În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe ; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roșii și verzi ; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri ; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vîrf și la mînere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor“* etc. (*op. cit.*, vol. I, p. 29). Toată enumerația aceasta rămîne zadarnică : mintea se poate îmbogăți cu unele cunoștințe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea servește boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinții și a le însîngera gurile clevetitoare, lunga intervenție retorică a domnului, menită să explice înțelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întîmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decît cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcție.

Și de fapt ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzații pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcție, sunt cu atît mai remarcabile cu cît stilistul crescut în școala clasicismului se mulțumește adeseori cu epitetul general, ca atunci cînd vorbește despre *„vesela și mîngîietoarea beție“* sau cu termenul abstract în locul cuvîntului concret, ca atunci cînd istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Șnagov, el se ferește de a întrebuința orice expresie

sensibilă : *„Deodată, pe la mijlocul căii, o groaznică scrîșnitură se auzi, și tot podul sfărmat se cufundă în adîncime cu sarcina-i îngrozită“ (op. cit.*, vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită“ pentru convoiul de arestați și soldați, cuprinși de groază, este un mod general de a se exprima, care denunță în Odobescu pe clasicistul academic. Comparația nobilă, aluzia savantă, sunt mijloace aparținînd deopotrivă retoricei clasice pe care el le întrebuințează cu umor, atunci cînd însoțește o notație intimă cu o referință erudită, arătînd *„ce zice Nimrod despre podagra mea“* sau cît de *„bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois“*. Scriitorii umaniști, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte. Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Cîteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunță cu un deceniu și mai bine tratatul *Pseudo-kinegeticos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul și de-a latul șoselei îi face autorului impresia unei *„coase ascuțite într-un răzor de finețe“ (op. cit.*, III, p. 13). Cînd pătrunde în adîncimea umedă a pădurii care desparte șoseaua Ploieștilor de apele lacului, paleta sa se îmbogățește deodată și notațiile sale reținsenzațiile cele mai fragede : *„...totul în preajmă era încîntător ; înalții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzlățate toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor clătinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poștalionul meu înainta pe tăcăneală ; surugiul, spre a îndemna caii, învîrtea uneori biciul alene peste capul lor, și-apoi le adresa, din cînd în cînd, cu glas domol, strigătul prelungit de : «hai, băieți !» Roatele brîștei tăiau făgașe subțiri pe*

iarba plăpîndă a pămîntului jilav, și tot echipajul pășea cu o moale legănătură" (op. cit., III, p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura și sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atît de viu resimțită. Dar pe cînd, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă și coloare pîlpîind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedesluşită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-kinegeticos: „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedesluşite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii". (op. cit., I, p. 107).* Iată și tabloul cu atîtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie: *„...șezînd acuma colea, fără grijă, răsturnat în jețul meu, privind liniștit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică și-nverzește subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și ascultînd, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc și cum brotăcelul cîntă vesel întîrnarea zilelor calde, te încredințez că mi-ar place să străbat — fără totuși de a mă mișca din loc — și codrii umbroși, alergînd cu gîndul în goana cerbilor..." (op. cit., I, p. 148).*

Acestui simț muzical îi datorește Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci nemulțumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuși, simțul său muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Șt. Bezdechi, notînd interesante observații stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeștene: un ritm care ar corespunde și felului omului și — desigur — sfătoșeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcîndu-se pe cărările laterale, unde asociația sa neistovită îl atrage tot timpul.

D-l Șt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfășurării liniștite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante" sau chiar „lento", reținînd două procedee tipice : 1) „hiatul" (*„pare că, să o primească, le aș afla, să o lăsăm"* etc.) prin care accentele cuvintelor esențiale îndepărtîndu-se unele de altele, spațiul interior al frazei crește în consecință, 2) „clausulele masculine", adică sfîrșitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită și grație căreia pare că *„după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfîrșit"* [1].

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și din bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sunt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive : *„A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub creturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată la umeri"* (op. cit., I, p. 133.) Alteori, structura perioadelor este ternară : *„Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămîie altarul vînătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci, cum acea fantastică ființă a posomoritelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blîndul și cuviosul episcop și apostol al*

[1] Șt. Bezdechi, în *Introducere* la *Pseudo-kinegeticos*, ed. Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

Ardenelor *creştinate!* (*op. cit.*, p. 132). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, cînd în succesiunea celor trei propoziţii relative care o compun, cea din urmă dobîndeşte o dezvoltare izbitor mai mare decît cele două care îi premerg, producînd astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreţ pe larga ei bază masivă: *„Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene* a argintarcatului *Apolon şi venerata fecioară care poartă săgeţi de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească; care prin codri umbroşi şi pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzîndu-şi auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare de se cutremură creştetul înalţilor munţi, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfioreză pămîntul şi marea cu toţi peştii din ea“* (*op. cit.*, I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datoreşte mai cu seamă bogăţiei bine stăpînite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu ştiuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simţ muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadenţa“ şi „numărul“. Dar pe cînd, la Bălcescu, numărul şi cadenţa sunt mijloace în serviciul elanului şi al înflăcărării sale şi sunt adaptate la acestea printr-un fel de constrîngere internă, ele sînt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie şi folclor, care le aplică materiei sale prin convenţie stilistică academizantă.

Printre scriitorii savanți care, la sfîrșitul veacului trecut, îmbogățesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea ciasicismului, trebuie amintit și Anghel Demetriescu, cu atît mai bune motive cu cît, publicînd destul de puțin în viață și rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul și valoarea lui rămîn încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu amintește de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie o dată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuși și cu proclamarea unor principii care sunt în orice caz ale sale : „*Acest stil,* scrie Anghel Demetriescu, *se distinge printr-o transparență cristalină, o eleganță fără pretențiuni și o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în același timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, și de aceea d-sa se ferește de a întrebuința în proză așa-numitul stil poetic, cu imaginile și metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noștri sunt niște podoabe de un gust îndoios ; ele seamănă cu niște haine lungi ce se tîrăsc pînă la pămînt, și din care ideea se poticnește sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact ; căci cel ce iese din expresia scurtă și directă, spre a se arunca în dreapta și în stînga în tropi, dovedește că nu are în minte-i ideea limpede, și că, neputînd să ne-o dea de-a drep-*

tul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul așa-numit poetic arată mai mult slăbiciunea decît energia intelectuală a scriitorului" (*Opere*, ed. Ovidiu Papadima, p. 333). Textul acesta este cu atît mai important cu cît el este cel dintîi în care proza de idei ia o limpede cunoștință de sine, de funcțiunea și frumusețile ei proprii, făcute din precizie și energie.

Un astfel de stil curățat de aportul incongruent al imaginației, dar nedispreţuind comparația măsurată atunci cînd ideea are să profite din ea, tinzînd spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca și al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată în descrierea oamenilor și a operelor lor găsește formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice și morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetriescu, reușitele sale scriitoricești cele mai importante. În seria portretelor politice și parlamentare, din care Anghel Demetriescu și-a făcut o specialitate egalată de puțini alți cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forță, deși cu folosința destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleași caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acțiune" în arta vorbitorului, ne este înfățișat aci prin comparația susținută cu meșteșugul strategilor și a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparații sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decît acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă și tăioasă, ca atunci cînd va evoca în Kogălniceanu *„un amestec straniu, dar fatal, de versatilitate bizantină și brutalitate feudală, de viţiile regimului vechi și de nobilele aspiraţii ale secolului nostru... un mixtum compositum de tiran și democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles"* (p. 311), sau cînd, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu și Katargi, va imagina grăitorul apolog : *„Dar acest atlet al arenei parla-*

mentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toți. Acesta era Barbu Katargiu. Leul se temea și el de cineva; acela era un om" (p. 317). În studiile de literatură și estetică ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine și a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate și atît de numeroase ale scriitorului, încît o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atît directiva retorică a scriitorilor militanți dinaintea jumătății veacului trecut, cît și darul caracterizării fizice și morale a primilor realiști, cît și notația plină de coloare a peisagiului și a furnicarului uman din operele călătorilor romantici și ale realismului artistic de mai tîrziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încît o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care plutește oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia", aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta". Nu este rînd desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricît de particulare, care să nu fie apărată sau cîștigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povestește amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris : *„Duminecа, încercam excursii în împrejurimi. Dar atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor* bateaux-

mouche *de pe Sena, încît groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cîntecului nostru popular... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare de a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea»*" (*O viață de om*, I, 1934, pp. 206—207). Interesanta pagină ne vădește un om luptînd. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază" și „dezgust", pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului: această societate se ferea, „cu dreptate", de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare". Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot". Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o seamă de acte de aprobare și dezapro-

bare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Și de fapt oamenii și lucrurile nu trăiesc în fatazia sa decît în lumina atitudinii de simpatie sau, mai ales, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăiește în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuiește și calitatea lui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei literare, filiația unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atît de caracteristic opera, este un fapt evident, deși ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare și revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuță : *„liricul cu glas adînc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viață fericită, și cu ochii adînci, cîteodată străbătuți de scîntei, cari răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe“* (*ibid.*, p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță, cu fața lui adînc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua șuviță neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în fața adevărului acestui portret. Dar cine se oprește, parcurgîndu-l, la comparația șuviței negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalității și al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgindu-se perspectivele morale ale portretului, pînă la stratul acelor tragice predestinări pe care Vlahuță părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sunt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează și suprafața și adîncimile. În anii neutra-

lității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător a lui Nicolae Filipescu, *„dîrza deciziune, ieșind și din rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunt general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță“* (*ibid.*, vol. II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală : „dîrză deciziune“, apar intuițiile fizice menite s-o sprijine : „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul păr scurt și aspru“, peste care se adaugă îndată comparația revelatoare : „înfățișarea de cărunt general de cavalerie“, însoțită de acea sugestivă prelungire a perspectivelor, atît de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga : Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță“. Altădată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adînc“, intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adînc pentru a afla caracterul profund religios, inițiatic, al modelului său : *„Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adînc, din tinerețe încă, plină de umbra propriilor sale gînduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrîngînd numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor sale, ca și cînd, fără poza care-l scîrbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de justă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vînjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijine, unul din templele marilor mistere“* (*Oameni cari au fost*, II, p. 466). Măiestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe

proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe trăsături succesive : tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonorităţile lui religioase, acel ceva ocult și sacru al întregii sale înfăţișări, pînă la comparaţia revelatoare, care se prezintă atunci cînd tot ce precedase o cerea cu toată puterea : trupul lui Vlahuţă, purtătorul acestei sacre vieţi spirituale, era „unul din templele marilor mistere". Recitiţi încă portretul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spaţială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și monumentalizate prin moarte, ci un destin, o viaţă de osteneli pînă la suprema odihnă a somnului de veci : *„Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfîrșită rîvnă și cu silinţile cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gînduri și între ajutători care se gîndeau înainte de toate la sine, ţinuturi în care, lîngă bogăţia cea mai nemeritată, lîngă cultura cea mai zădarnică, lîngă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă în adînc întunerec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfîrșit, o întreagă naţiune. Și călătorul cel fără odihnă lăsă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decît numai de cîștiguri înnoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutăţi și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viaţă. Și a făcut așa an de an, pînă ce i s-a înălbit părul de muncă, pînă ce bolile ostenelii s-au atins de dînsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, aștep-tînd ultima datorie faţă de dînsul"* (*Oameni cari au fost*, II, p. 39). Străvechea intuiţie mistică a vieţii ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samaritean, al unui călător „obosit", covîrșit de „silinţele cele mari", mergînd „fără odihnă" către cel îngenunchiat de greutăţi, mulţimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buze arse" bunul samaritean apropie „băutura dătătoare

de viață". Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazele debutînd prin conjuncția „și".

Nu numai omul și viața, dar și peisagiul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul din rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale [1]: *„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțîndu-se parcă din marea de cobalt fără valuri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrîn, pretutindeni reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspete; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sîngele ale oleandrilor, și, afară, cîmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireșii, smochini și portocali, buruienile țepoase ale unei vegetații africane; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleșitoare de frumusețe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roșii, violete, cusute cu aur, țăranii slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întîmpină, străine! cu un* dobr vecer, *o «bună seară» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăși marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrîngerea razelor soarelui în stînca lucie, unită cu adîncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfățișare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucnește roșul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbații și femeile sub cerul cu străluciri*

[1] Cp. și pasagiul din *O viață de om*, I, p. 283.

metalice" (*Cinci conferințe despre Veneția*, 1926, pp. 8—9). Profunzimea meridională a colorii, ba chiar și accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisagiile lui Alecsandri. Mișcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică (*„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusei dalmatine"*), cu apelul către convorbitor (*„țăranii slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întîmpină, străine!"*), dau însă întregului tonul ei propriu și de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului: *„În ceasurile libere străbăteam acest mal așa de frumos și așa de singuratec. Era ca o coborîre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecații pini maritimi se ridicau din îmbelșugata vegetație pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mînăstirea ei tăcută printre copacii deși ai livezilor. Iar în orașul însuși cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără miresmă, și rîsete după perdele trase, unde blonde patriciene cu strămoși înainte de cruciade pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare și zglobii"* (*O viață de om*, I, pp. 285—286). Peisagiul este construit din note misterioase, ca și trecutul pe care tînărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor și din acele ale așezărilor omenești. Întunecații pini maritimi apar alături de tăcuta mînăstire a insulei, de cărările misterioase, de vegetația pe care soarele n-o îngălbenește, ca și cum ea ar aparține veciniciei, de oleandri, palizi ca și moartea, și fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuși al vieții. Dar în mijlocul acestui peisagiu care ne ademenește cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată rîsetele vesele și zglobii ale patricienelor aparținînd anticei rase a regiunei. Accentul vieții se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să

adîncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendența lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelență retoric. Și, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulțimea digresiunilor pe care, fără șovăire, le primește în scrisul său, sunt tot atîtea modalități de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiași motiv, sunt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decît al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrîns, decît aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decît analitică. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. Iorga am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid și al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoricești cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decît una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintîi este al perioadei care își dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încît sfîrșitul perioadei ajunge la notații neașteptate și oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținînd acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altă dată în capitala Franței: *„Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, și pe cîntăreața cu glasul clar, dur și sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că știau legătura ei cu*

blondul pretendent la tron, ducele de Orléans, care, mai tîrziu, cuminţit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, cînd eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia" (*O viaţă de om*. I, p. 206). Această caracteristică perioadă porneşte, aşadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs şi poposeşte la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spaţiul interior al acestei construcţii gramaticale şi stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeaşi construcţie notaţia unor lucruri atît de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendinţe acumulative şi concentrative. Al doilea tip al perioadei iorghiste este acela care anină de firul unei propoziţii principale sau al mai multor propoziţii principale coordonate, propoziţii secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fantaziei sau ideaţiei scriitorului. Iată în această privinţă, perioada în care ni se vorbeşte de Vasile Bogrea : „*Acest tînăr dorohoian, cu ceva sînge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii greceşti, iniţiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăiţa nesănătoasă, pe care mulţi ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuţe lăturalnice, era şi un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informaţii nebănuite, şi un poet, nu numai în suflet, dar şi în formă, ascunzînd versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, şi un orator de o rară varietate şi de o uimitoare siguranţă, în stare a însufleţi o personalitate şi o epocă, atunci cînd zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor*" (*ibid*., II, p. 257). Pe subţirele fir al ideii principale : „Acest tînăr dorohoian era un filolog eminent şi un poet şi un orator" se angrenează numeroase determinări care îmbogăţesc şi completează portretul, dîndu-i înfăţişarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spaţiu relativ limitat şi a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune,

este îndoitul resort al tehnicei periodizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism și abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

*

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe și maxime, în care lapidaritatea maioresciană obține una din cele mai importante continuări ale sale și aceasta tocmai la acel artist al cuvîntului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucerește prin abundență și densitate.

„Moraliștii" — în înțelesul francuzesc al cuvîntului — sunt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric, caracteristic pentru inspirația românească de pînă ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcîndu-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a disloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gustul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrînd ironia, degajînd un avînt liric, improvizînd o scenă dramatică, aprinzînd un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulînd o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. *„O cugetare ? o latură de adevăr care scînteie"*. Scînteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizației, *Cugetările* nu schițează un sistem : șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stufișul unei gîndiri atît de exuberante, reliefînd cîteva din motivele ei tipice, odată cu producerea dovezilor unui talent realizîndu-se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atît mai puțin un sistem filosofic. Putina sa simpatie pentru filosofi și filosofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, cînd definesc pe filosof drept *„omul care și-a făcut o specialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept"*. Zădărnicia ocupațiilor filosofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filosoful creează întîi dificultăți pe care apoi le rezolvă — sau nu le rezolvă". La ce bun, în fine, străbaterea pînă la temeiul ultim al lucrurilor, pînă la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, cînd este știut că *„orbești pentru lume dacă privești numai absolutul"*. Mania filosofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gîndului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții, sunt tot atîtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filosofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar și a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mîntuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi așadar o încercare filosofică de a lămuri cauzele și condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează dealtfel viața morală, făcînd-o să atîrne și să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filosofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rîndul filosofilor care zic : „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* știe că *„rădăcina convingerilor e experiența"* și etica pe care va dori să ne-o înfățișeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci spune N. Iorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular :

„Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se cîștigă cu bobul“. Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Așa, dacă e adevărat că filosofia nu e prea adesea decît *„coaja uscată a înțelepciunii“*, alteori ea este una *„în care omenirea poate locui“* și care știe să *„muncească tăcută un colț de ogor“*. Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirîndu-se din viață și lucrînd pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaște nicicînd o altă autoritate decît a vieții. În cuprinsul vieții și al naturii se găsesc criteriile bunei judecăți, ale dreptei conduite morale și ale fericirii. Dar ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depășește viața precizează, comandă și opune din afară binele și dreptul. Și de fapt morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cele mai multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrîngere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărîri morale. Atunci *„moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei; ea e mai totdeauna o tînguială vulgară ori o groază josnică“*. Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești. Dacă *„prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face opreliști, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină“*. În sfîrșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrînge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. *„Ciudată idee*, ni se spune, *aceea*

de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă: nelucrînd dumineca, nemîncînd în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind". Dacă se spune că în rai fericiții „stau" în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că „*pentru mulți oameni fericirea e o stare*". Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că „*fericirea nu poate fi decît în avînt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvîrșită*".

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sunt propozițiile care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Cîteva indicații în această privință trebuie însă să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă astfel ce e fericirea, răspunsul vine odată cu observația: „*leneșul uită că fericirea* negativă *nu se poate*". Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este „*libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz*". Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt", moralistul poate răspunde: „Cea nesporнică, da". Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că „*cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra*". Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut cîte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele

divulgă odată cu mult spirit libera cugetare, reflectînd în același timp cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept *„sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpîn"*. Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această înlăturare a libereicugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nici o critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit. *„Lucruri mai presus de natură*, ni se spune, *sunt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege."* Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp cînd Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțîndu-l deasupra ei. *„Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcîndu-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcîndu-l dintr-însa."* Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămînea mai departe o putere activă înlăuntrul ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un panteism de caracter moral, așa cum se întîmplă dealtfel și în sistemul etic și religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățișînd cultul drept acel *„formalism vulgar al celor ce-și interzic, urmîndu-l, orice nevoie nouă a sufletului lor"*. Alteori însă cultul e prezentat ca agentul care poartă și întreține acțiunea morală a religiei. *„N-a fost o religie care, dispărînd, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăți și un praf întreg de formalități, omenirea ceva mai bună"*. Alteori, în fine, suntem invitați să recunoaștem în formele cultice și tradiționale ale religiei *„încă una din legăturile solidarității umane"*. Cultul este așadar în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral în schimb, care împreună cu cel mistic și cu cel cultic întregește conți-

nutul religiei, este totdeauna recunoscută, deși nu în felul în care el se înfățișează în religiile revelate și transcendente. Am văzut și mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate și coercitive, ci aceea care rezultă din însăși spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul și calificarea faptei morale. Această forță morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decît ca despre o energie morală creatoare, lucrînd panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu și om, nu ca aceea dintre tatăl și fiii săi, așa cum o înfățișează transcendentalismul *Vechiului* și *Noului Testament*... Dumnezeul-forță morală se continuă mai degrabă în conștiința umană, în puterea ei nesfîrșită de creație : „*Suntem nu numai făpturile, ci urmașii lui Dumnezeu, conștiința activă care creează mai departe, individualizîndu-se, fără a se fărîma*". Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea și fervoarea omului se adresează nu prin gîndul care se desparte de viață, ci prin însăși fapta vieții rodnice și curate : „*Roagă-te lui Dumnezeu cu viața ta !*"

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții ? *Cugetările* fac un loc mare meditației asupra morții. Adeseori, în șirul patetic al acestor gînduri închinate vieții, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare, a morții. Sunt în această privință unele reflecții care ating cu o rară justețe natura sentimentului pe care îl încercăm la gîndul sfîrșitului obștesc. *Nu te temi de moarte,* ni se spune odată, *te temi de frica morții.*" Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfățișează ciudat observația : „*Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine*". De ce apoi frica de moarte ? Moartea e tot o putere a vieții, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. „*Gîndul morții să-ți fie în urmă, gonind spre faptă, nu în față, oprind.*" Pentru groaza care poate totuși stărui, *Cugetările* știu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moar-

tea, căci e firesc s-o *„primești necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primești necontenit în trup“*, sau mîngîierea frumos spusă, că *„prin moartea noastră păstrăm tînără lumea“*.

Această etică a fecundității, a entuziasmului moral, a bărbăției în fața morții nu se întovărășește însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărășiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aci, nici generos, nici drept, nici prea isteț, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat din *Cugetările* lui Nicolae Iorga nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate și reculegere, care alcătuiește accentul cel mai turburător al acestui breviar de înțelepciune și îndemn. Astfel dacă trebuie să recunoaștem că e bine să stai singur în durere chemînd pe alții numai la bucurie : *„numai așa vei avea tovarăși nefățarnici“*, vom înțelege de ce *„uneori, după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioșarea cu care întîlnești un vechi prieten“*. Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mîngîierea singurătății și a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, știința că cine se dăruiește mai larg vieții, mai generos pentru că nici un preț nu o va plăti, mai nebunește pentru că o va pierde mai ușor, acela o va afla mai întreagă și mai curată pentru sine. E poate aceasta învățătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentinței.

VI.
REALISMUL ARTISTIC ȘI LIRIC

1. B. DELAVRANCEA

În 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aci înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon și I. Ghica creaseră instrumentul de observație a realității, în scrieri în care intuițiile fantaziei se unesc cu mărturiile memorialisticei. Creangă revelase în vorbirea poporului și în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vînă a humorului și un larg cîmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecția filosofică și lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generație de nuveliști și romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia și stabilind structura realismului artistic și liric. Printre meșterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rînd la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conștient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci cînd declară în *Românul* din 1887 : „*Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sunt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orășenime cultă care să cunoască mai puțin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuințate în țara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulți oameni care să cunoască mai puține nume de colori, de flori, de arbori. Și sărăcia de cu-*

vinte cu adevărat românești și vii este dovedită mai ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» și «jargonism» bogăția și frumusețea limbii, ei numesc «cronicărism» și «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu știu, nu cunosc, n-au auzit, și nu vor înțelege niciodată, căci mintea lor este amețită încă de copilăreasca revoluție literară de la 48." [1] De fapt, împotriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate și pitoresc al expresiei [2], cercul vrăjit fusese sfărîmat de Slavici și Creangă. Delavrancea va păși deci pe urmele acestora, atunci cînd, în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum : *„De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mîna, Dumnezeu cu mila. Sare din vîrful stogului și cade ca un fulg. În argeà nu i se văd mîinile. Cînd toarce, mănîncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat*" etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate : *„E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sîmbetele. Cînd umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit peștitul ? Au nu e voinic ? Ori e bețiv, stricător de case, zurbagiu ? Au n-are de pe ce bea apă ? He, he, fată proastă și țîfnoasă, dă norocului cu piciorul. Da' de, om sărac și cu nasul în sus... Știe Dumnezeu ce face !*" *(Sultănica,* ed. Cultura națională, 1922, p. 13, p. 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, așa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar pu-

[1] Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

[2] În discursul de recepție la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor" celui dintîi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

tea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărănimii din preajma Bucureștilor sau așezărilor țărănești recente din marginea lui și ce datora el altor părți ale țării, de pildă Cîmpulungului muntenesc și întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi rătăcit mai mult timp și unde cu multă preferință stabilește cadrul nuvelelor sale.

Din vina populară extrage Delavrancea și unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu și Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă : *„Cînd își încingea talia cu betelie de aur și pornea ușor ca o umbră la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vîntul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frîngă sau ca picioruşele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pămîntului. Și cînd împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nici o altă mînă s-o atingă, atît se rumenea fața și cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea : «ai de te scaldă», ci «ai de fă apa mărgean»“ (Între vis și viață*, ed. 1928, p. 13). Cînd Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găsește, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora : *Tim, tam, tim, tam, tam ușor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mîngîiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, și iar s-afundă, și iar se întoarce... Dar cîntecul o gîdilă pe obrajii rumeni, și-i furnică din tălpile mititele pînă în creștetul luminos... Și i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cînta și vorbea după tremuratul ușurel al chitării...“* (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au rîvnit să scrie mai dulce și să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale, ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile

sale, mai ales în acele ale unei prime epoce. Iată, de pildă, cuvintele bătrînului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuiește, povestindu-ne : *„Într-o zi pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopețile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Și mă fierbea dorul d-a împărtăși lumii că la umbra dafinilor, pe unde ațipeam mîngîind pletele Cellei, nu e zi și nu e noapte ca orice zi și orice noapte, ci traiul zîmbet din stele ș-o simțire din alte lumi. Aș fi murit de fericire dacă aș fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. — O ! de ce vînturile nu mă deteră rechinilor. Viața n-ar fi murit, căci adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veșnic ca o fășie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată“. (Fanta-Cella, ibid.,* p. 136). Nuvela continuă în același ton pînă la acordurile muzicale ale finalului.

Cînd nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuiește cugetul învolburat al unui gînditor din aceeași clasă romantică cu Sărmanul Dionis, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului : „Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adînc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Și o idee în așa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decît un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar vouă vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Știința care studiază un creier mort este știința morții. Și nu tăgăduiesc, știința a înțeles pe deplin de ce moare un om și toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața și schimbările ei. «Cauza unică și inițială» este o taină pe care nu cu*

algebra voastră o veți înțelege" (*Trubadurul*, în vol. *Sultănica*, 1922, pp. 107—108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Liniște*, unde enigmaticul medic povestește lupta sa sfărîmătoare cu moartea care îi răpise ființele iubite și cu știința care nu-l putuse ajuta, dar și în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adîncă scînteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea și bogăția naturii prin care coteşte cărarea nefericitului : *„Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Cînd ea nu-și mai stăpînește uriașele minuni, omului îi răpește mintea, îi fură măreția inimii... Deschizîndu-i belșugul sînului, îi răpește bogăția minții. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios numai geniul și prostia stăpînesc. Aici pătrunderea fără seamăn și neghiobia fără pic de înțeles pot prididi. A stăpîni sau a nu înțelege, e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieții"* (*op. cit.*, p. 37). Reflexivitatea eminesciană își găsește astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredințeze gîndurile minții sale frămîntate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său și exemplul înaintașilor recenți, Delavrancea rămîne el însuși prin mai multe însușiri ale imaginației sale și printr-o seamă de procedee ale realismului, pe care el le introduce mai întîi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparațiile și metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie : *„A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită ; și cade, cade puzderie măruntă și deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăț care te orbește. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși"* (*op. cit.*, p. 9). Efectele de lumină sunt notate cu multă finețe : *„Era o lună nepomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vișinii înfloriți. În capătul cărării*

soră-mea, subțire și dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă în rumeniu, în violet și înecă lumea într-un aer albastru" (*op. cit.*, p. 105). Uneori senzația auditivă se asociază : „*Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frîngeau aprinse în norii rostogoliți de vînt. Straşinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară*" (*op. cit.*, p. 105). Alteori sunt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăție de verbe : „*În fața hanului roșu se încinsese o horă strașnică de săreau scîntei de sub călcîie. În vîrtejul jocului salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele, împodobite cu flori-domnești, rîdeau izbind pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila astă tinerime plină de foc ș-o arunca în sus ca p-o minge*" (*op. cit.*, p. 31). Alteori întîmpinăm figuri și siluete de un caracteristicism acuzat, al acelui Zobie, gușat coborît parcă dintr-o pînză a lui Goya : „*Capul lui mare ca o baniță se reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele și mîinile-i cată anapoda. Fața, lată și scofîlcită, la fitece pas, se strîmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și le aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontîcîit pe piciorul drept*" (*op. cit.*, p. 38). Delavrancea nu este astfel numai creatorul poemei în proză, dar și inițiatorul așa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitorești, în metafore și imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei : un stil care sub pana unora dintre scriitorii noștri mai tineri datorește, așadar, atîta exemplului și precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, pînă la el, necunoscute prozatorilor noștri. În *Irinel* narațiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le

ascultă din gura altora. El le retrăiește din amintire, dar nu ca pe niște fapte desprinse de sine și răcite, trecute în domeniul obiectivității, ci ca pe niște întîmplări vii, ca pe niște momente ale vieții sale lăuntrice, singuratice și îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuși, un singur cuvînt auzit în amintire își asociază înțelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare : *„Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu : «Irinel !... Irinel !... Unde ești ?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trîntii în pat. Luai Letopisețile. În loc să citesc începui să mă gîndesc. «Irinel ! Irinel !» Cel dintîi, repede, aspru, răutăcios — cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîetor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înșele. Să crez, eu, că nu s-a gîndit la nimic. Dar ce a însemnat acel* «unde *ești ?» Am înțeles cum a zis* «unde». *Aci era tot înțelesul întrebării. Nu că avea să-i spue ceva, dar dorea foarte mult să știe :* «unde» *e ? Adică, nu care cumva e la mine în odaie ? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viață întreagă, și i-a îndoit averea, ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire : «așa știu eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tînăr care nu seamănă bătrînilor ce se duc și înmormîntează cu ei moravurile sfinte din țara asta !»* Acest *«unde ești» prea fusese cusut cu ață albă. Ce, nu știa, el,* unde *«era» ea ?“ (Irinel*, în vol. *Hagi-Tudose*. 1903, pp. 73—74). Analiza psihologică a atins la puțini alți scriitori mai multă precizie, ca în aceste rînduri în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude într-o singură întrebare a acestuia toate nuanțele sentimentului împărțit care îl leagă de binefăcătorul său. [1]

[1] Procedeul analizei intențiilor cuprinse într-un cuvînt și într-o intonație reapare mult mai tîrziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrînul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul : *„— Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război ?“* Și eroul romanului comentează : *„N-am înțeles bine dacă prin acest «intrați», în loc de «intrăm», unchiul Tache în-*

Într-un astfel de monolog interior, meditația dă viață aievea scenelor văzute și auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul știe să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel și ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă își observă ghetele și obsesia lui trivială interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotărăște într-o odaie vecină, cînd aceasta vine să-i aducă vestea : *„Ochii ei scînteiau ; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără țărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gîndii : azi mi le-a făcut ori nu ? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele ? — Iorgule, știi de ce-a venit bătrînul ? — Nu, îi răspunsei eu c-o liniște stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» — Iorgule, știi ce mi-a zis tata ? — Nu. — Să pui rochia de fulard. — Rochia de fulard ?... A care-mi place mie ?... — Dar știi de ce mă gătesc ? — Firește că da. Ea tresări. Eu continuai, ștergîndu-mi o gheată cu batista. Firește că știu... Nu este azi sărbătoare mare ? — Ah ! Îmi răspunse ea trîntindu-mi mîna de care mă ținea, nu știi nimic ! Ce om indiferent și nepriceput ești ! — Indiferent ? Înțelesesem tot din privirea și emoțiunea ei, și cu o liniște, care desigur nu era a mea, mă plecai și-mi ștersei și cealaltă gheată“* (op. cit., pp. 72—73). În actul ștergerii ghetelor se exprimă o puternică emoție. Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpînire pe omul adînc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Dela-

---

țelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort“ (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib I. Mihăescu, în disputa dintre Niculina și Ragaiac, femeia înlocuiește la un moment dat pe obișnuitul „tu“ prin „dumneata“, obligînd pe cel din urmă să observe : *„cuvîntul «dumneata»... reveni în glasul ei «distant, rece, sarcastic parcă»“* (p. 124).

vrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atîtea altele ale aceleiași direcții literare.

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămîne deci liric, deși mijloacele sunt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar cînd i se întîmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultănica*, în *Zobie*, în *Milogul* participarea înduioșată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a narațiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altă dată este resimțită din unghiul propriei copilării care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieșit din sine însuși, construindu-și povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul și aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea și-a scris capodopera : nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personagiilor care au de-a face cu el sau din vorbele și faptele sale. De la *Alexandru Lăpușneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeași consecvență norma impersonalității. Dar spre deosebire de Negruzzi și în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea își vede personagiile în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuție. Iată pe ctitorii bisericii enumerînd frumusețile locașului lor : *„Mă rog, nu au atîtea degete, la amîndouă mîinele, cîte minuni se află în sfîntul locaș. Și cînd se încurcă se fac foc bătrînii troițeni ; ba își mușcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile : ridică amîndouă mîinele în dreptul ochilor, ți le vîră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la mînă» și moaie cîte un deget în gură. La înfierbîntează, uită că degetele sunt ale lor, și le mușcă, și vorba se prefăce în supărare, supărarea în ceartă și cearta în gîlceavă. Cum să cază ei la învoială ?... Fiecare vrea să laude și să numere numai cum vrea el, iar nu cum*

laudă și numără ceilalți" (op. cit., pp. 11—12). Cînd ctitorii se retrag și scena rămîne a fi stăpînită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieții sale, lucrînd de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic, prin acumulare de largi trăsături convergente, arătîndu-ni-l de pildă pe hagiu cum reacționează față de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului : *„Pereții sunt cojiți și galbeni ; grinzile tavanului, negre și prăfuite ; icoanele, cu sfinți șterși ; patul de scînduri acoperit cu o pătură lățoasă, vărgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lînă îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos pardoseala de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ți-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus (op. cit.*, pp. 28—29). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciană. Omul și conflictele lui domină cu hotărire în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data cînd povestirea apare în volum, reprezintă fără îndoială punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sunt contimporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuși în 1883, cînd apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieții la țară*, formula lui literară pare mai puțin cristalizată decît aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluția lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzînd un episod din viața poetului Depărățeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gîndul pînă la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor și, în declarațiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc și unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trîmbițele sale, atunci cînd pune pe unul din personagiile povestirii să declare: *„Și eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vulturește scris decît* Faust... *E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege; e un fulger de cugetare; o împărăție de vorbe frumoase, care se înlănțuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer"* (*Nuvele*, ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, p. 19). Alteori revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturalețe: *„A, dom-*

nule (vorbește eroina), *e prea frumos din parte-ți, și-ți sunt datoare multă recunoștință pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi și a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ți-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino și iubește-mă ca altă dată. Spune-mi simțirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine*" etc., etc. *ibid.*, p. 50) pînă la mărturisirea finală : eroina era ftizică !

Cînd însă scriitorul renunță la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforțării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric și artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuși niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii și a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuși al impresiunii directe, întîmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezărește în transparența naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cîrduri de cocoare : „*În straturile albastrei bolți se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atît de sus și de subțiri, că păreau ca niște desenuri arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită*" (*Locotenentul Sterie*, în *Nuvele*, p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichității, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi așteptat numai intuiția directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniștite ale mării : „*Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sînuri de sînuri, se înalță o clipă în aer și se zdrobesc, resfrîngîndu-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei lumi de sirene, de tritoni, de nimfe cărora vîntul le taie forme rotunde și brațe molatece din carnea agitată a mării*" (*Alessio, ibid.*, p. 179). Frumoasa Nannina, cînd o zărește întîia oară, îi apare avînd un gît „*cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor*". Un efect de lună este întrevăzut prin

vălul aceloraşi amintiri mitologice : „*Vezi o dîră de lumină ? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote şi, dintr-un colţ într-altul, îşi trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă şi îşi fac din ele aripi. Şi lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe ; gura lor e parfumată de nufăr şi pe sînuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu cîte două flori de migdal*" (*ibid.*, p. 206). Tot astfel, într-un adînc de pădure, poetului i se năzăreşte un joc de nimfe şi silvani. Şi cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din note dulci, susţinute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgînd atîtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simţim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar şi expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întîmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziţilor*, ci dezolarea cerebrală la gîndul nimicniciei omului şi a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu foloseşte, împreună cu toţi reprezentanţii realismului liric şi artistic începător, reflecţia filosofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic şi ştiinţific. În *Singurătate*, cînd din aburii lacului se întruchipează apariţia nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează : „*Eu însă mă uitam la dînsa cu puterea tuturor simţurilor concentrate în vedere. Şi, cum se întîmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, aţintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse efectul dimpotrivă : percepţiunea se slăbi*" (*op. cit.*, p. 210). Cititorul tratatelor de filosofie şi psihologie, fostul elev şi prietenul mai tînăr al lui Maiorescu, urmăreşte nu numai pulsaţiile activităţii perceptive, dar şi întunecarea trecătoare a conştiinţei eului cu toate acompaniamentele fizio-

logice : *„Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gît, o desăvîrșită curmare a funcțiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine“* (*op. cit.*, p. 212). Cînd, în sfîrșit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăsește în fața măreței văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neașteptată formulare filosofică : *„A doua zi, deschizînd fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conștiința estetică, pe care o pierdusem“* (*op. cit.*, p. 214). Este, desigur, nu numai o consecință a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele de cultură filosofică intrate în formația spirituală a tuturor junimiștilor, dar și o repercusiune a naturalismului contemporan, tendința lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite pînă în amănuntul lor psihologic și organic. Așa se întîmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoția aceasta este urmărită în toate detaliile desfășurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiție a fricii, drept *„ideea unui lucru amenințător, care ar apăsa sentimentul de sine“. Toți oamenii încearcă sentimentul acesta : „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor și, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul amenințat și fără apărare ;* la toți oamenii le e frică“ (*op. cit.*, p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobîndește uneori aspecte de tratat științific : *„Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puțin, totul, și deși impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decît impresiile lor intuitive, ajunsese pînă la harap, fără nimic extraordinar“* (*op. cit.*, p. 240). Impresii „directe“ și impresii „intuitive“ seamănă a distincție de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atît de sinuoase ale abstracțiunii. Și, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginației sale, dar și prin simțul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gîndea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefața

de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declarație de principii veriste a literaturii noastre : „*arta stă tocmai în alegerea adevărului*". Dar adevărul, pe care dorește Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai tîrziu al marilor proprietari de pămînt, pentru care, după cum ni se spune, limba țărănească a lui Slavici sau aceea periferic orășenească a lui Caragiale, ar fi niște unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptățirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaște în limba lu Caragiale „*stratul mahalalelor și al orașelor de provincie*". Vom reține însă expresia aspirației de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieții intelectuale și afective a unei clase mai cultivate, care pînă aci nu fusese exprimată de literatura vremii și nici n-ajunsese să-și făurească singură propria ei unealtă literară : „*Cred,* scrie Duiliu Zamfirescu, *că este o năzuință dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gîndiri și de simțiri mai alese, care pînă aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu nici un preț n-o putea primi*" (*op. cit.*, p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaș amintit.

În șirul romanelor de mai tîrziu, dar mai cu seamă în *Viața la țară,* 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură și claritate, Duiliu Zamfirescu renunță în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura și dialectica științei. Lirismul și reflecția continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul și abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă și simplă și reflecția generală aderă parcă mai adînc la impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăiește farmecul

august al unei nopți de vară : *„Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborîse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, și haosul ar fi inundat lumea .Rar, cîte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a cîmpului. Un cîine lătra în somn, înăbușit, or un buhai mugea cu glas adînc ; cucovele de baltă țipau cîteodată în marginea trestiilor, or rînchezatul vreunui mînz venea ascuțit despre pădure. Țîrîitul bălărielor părea a face parte el însuși din tăcere (op. cit.*, p. 75). După această descriere sprijinită de atîtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-și recucerească vechile ei drepturi : *„O blîndă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paile uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantazia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriașe, era o cauză statornică de melancolie, iar pe de altă parte scînteia ce arde în noi, facultățile noastre, sufletești, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe și că nu ești în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant ; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe și care e parte în tine, dar și afară din tine, ai pricepe totul ! Viața e plină de durere și de farmec. Ce somn adînc doarme spațiul dintre stele !“* etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, știe că toate aceste reflecții diluiază emoția și slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret și salvează prin el impresia singurătății în fața universului : *„Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sunt milioane de poște de singurătate. Și unde ne ducem noi, după moarte ? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum ? Nicăiri. Murim în noi înșine, cum mor făpturile unui vis, în vis. — Un car trecea pe drum, iar căruțașul cînta din fluier, singur“*. Imaginea carului și a cîntecului singuratic al căruțașului

eliberează sentimentul și însuflețește dintr-o dată tabloul acoperit atîta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sunt pasagiile *Vieții la țară*, în care amănuntul realist, humoristic sau grațios, dă viață și adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditînd în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise unui Tănase Scatiu să aspire la mîna fiicei lui : *Șezu jos și fumă mai departe din țigara stinsă, sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, pînă ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemînarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu*" (*op. cit.*, p. 19). Iată pe bătrîna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neașteptat, mai bine decît prin cea mai atentă și savantă analiză psihologică : „*Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din cînd în cînd ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrînă, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tutulor, numai prin puterea unei dorințe : aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Cîte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori ; plicul descusut și pe o parte și pe alta ; marca de pe plic studiată pînă în firele mustăților regelui Humbert — căci scrisorile veneau din Italia*" (pp. 20—21). Iată scena agoniei Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrîna care se stingea și de fiul ei, care o veghează, descătușează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar și o emoție simbolică mai generală : „*El aștepta, cu capul plecat spre dînsa. După cîteva minute o văzu întinzînd degetele de la mîna rămasă liberă, către perna de la perete și culegînd*

un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amîndurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gîndul bătrînei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpînea, rămînea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă; gîndul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg" (p. 48).

Întocmai ca mai toți scriitorii realiști români, pînă cînd un Alexandru Macedonski cucerește sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului și al peisagiului, mai mult decît al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi sub pana autorului *Vieței la țară* sau *Tănase Scatiu* pictura stărilor de mulțime, cu atîta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv. Vrednică de atenție este și evocarea vieții interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decît acele ale atenției voluntare: *„Se întoarse de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziți și cerul împodobit de nori, îl mărea și mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se așeză într-un fotoliu și rămase astfel cu mîinile duse la gură. Frigul îi șerpuia prin vine, dar parcă nu se simțea în stare să se scoale și să cheme. Își aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa și i se păru că vede apa turbure a Arnului curgîndu-i pe dinainte. Cum trece timpul!... Ce o fi făcînd Saşa?... Începea să se-ntunece... O muscă bîzîi greoaie prin aer și se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzînd, dar dincolo de fața oglinzii, și, tot acolo, spațiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă! Albul și negrul din el alcătuiau un cap de călugăriță. Dacă închidea ochii mai mult, călugărița se prefăcea într-o biserică gotică; cînd îi deschidea,*

biserica redevenea călugăriță... Și așa, un freamăt de memorie îi cînta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul cîmpului, cînd cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gîtul Saşei !... Ce încîntătoare era Saşa în ziua aceea, așteptîndu-l..." (*Viața la țară*, p. 174). Caracterul atît de modern al procedeului nu poate scăpa nimănui și el acătuiește punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atent la enigmele vieții sufletești.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din reprezentanții noului realism liric și artistic. Imaginile lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de o crea caractere omenești și de a învia situații, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atîția întîlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă, cu toată poziția contrarie pe care a crezut că o poate reprezenta într-o celebră corespondență cu I. L. Caragiale [1], în proza lui Vlahuță tipicul strivește individualul, schemele generale înăbușesc pîlpîirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. Al. Vlahuță a simțit desigur limitele înzestrării lui, atunci cînd, apărîndu-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, îi scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei

[1] Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuță, și *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

poezii a începuturilor sale : *„Între bucățile ce vă trămit e una* Scrisoarea unui bătrîn *care nu pare a fi decît țipătul unei uri personale, și ca atare nevrednică de a figura în bătrîna și serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e așa. Poate că am tras puțin cu coada ochiului pe de lături, însă sîmburele concepției mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei"*. (Torouțiu și Cardaș, *Studii și documente literare*, I, pp. 335—336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuță nu poate fi pusă la îndoială : îngustele patimi zilnice nu l-au stăpînit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari și nobile, împreună cu tristețea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpînit totdeauna, și împrejurarea este atît de evidentă, încît niciodată în fața vreuneia din creațiile lui Vlahuță nu întîmpinăm ceea ce ne izbește atît de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubește cu adevărat pe oamenii supuși, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire, „sîmburele abstract al concepției". Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viților și păcatelor care ne stăpînesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominînd o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuță raționează în nuvelele sale mai puțin decît Delavrancea și Duiliu Zamfirescu ; procedeele sale nu fo-

losesc în aceeași măsură intercalarea meditației filosofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sunt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile însăși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nicidecum să le poetizeze, atît de puternică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzînd scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. *„În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră* (scrie eroina unei astfel de povestiri), *o dramă de acelea care se prepară și se desfășoară încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodămînt tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi pînă ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment cînd te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață"* (*O viață*, în vol. *Clipe de liniște*, 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atîtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente : *„Eram de optsprezece ani cînd m-am întors de la Paris* (continuă să se spovedească eroina), *unde, timp de șase ani cît am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără nici un sentiment omenesc"*. Tînăra fată se găsește situată între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, *„un om puternic, făcut pentru ca să lupte și să biruie,* (dar care) *era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus capriților ei, încît el n-avea alt rol în casă decît de a procura bani...* „Într-un astfel de mediu familiar tinerețea fetei se ofilește, și cînd, îm-

preună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării : *„Oare cîte vieți am trăit ?* cu formula dictată de cel mai sumbru realism : *Una și proastă !"* (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adîncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine el însuși în ajutor prin conferința *Onestitatea în artă* rostită în 1893 și încorporată mai tîrziu volumului *File rupte, 1909.* Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea așa-numitei „estetice științifice" adică al acelei îndrumări teoretice care spera să decifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice și sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese și în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță își va pune și el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema ușoară și răspunsul la îndemîna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gînditor nesfîrșitul cîmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cît de departe trebuie să urci pe linia vieții și de cîte cauze, uneori atît de neînsemnate și fortuite, se cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului ? Lucrarea este cu mult prea grea și, în faza actuală a cunoștințelor noastre, ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucișează un mare număr de factori ereditari, toate

temperamentele strămoșilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție și concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile lui. *„Cît de important e dar,* scrie Vlahuță, *ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare și de puternica înrîurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atîtor generații ! Și adînca înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gîndire al artistului ca un regulator și ca forță de discernămînt. El se va simți promotorul unui nou curent de idei și de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare și mai însemnată decît propria lui viață, a unei vieți purificate și eterne, pe care el o urmărește cu gîndul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducînd cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai frumoase și mai alese gîndiri ce-au răsărit în existența lui peritoare. Sub puterea acestei credințe el se va simți apostolul, preotul unui cult, și, în momentul creării, cînd va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji și va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura și toate păcatele lui de om. — Asta înțelegeam adineaorea prin discolorarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui ; puterea de pregătire și de purificare a sufletului lui, puterea de reculegere și concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar și mai sfînt ; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea“* (*File rupte,* pp. 75—76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul și din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care dealtfel Vlahuță îl și citează către sfîrșitul dizertației sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărîți ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză de a stăvili, prin pictura laturilor negative ale

vieții, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuță? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obținute printr-o voință de „depoetizare", care trebuia să dea satisfacție normei contimporane a realismului, se desfășeau pe un fond de revoltă și dezgust, pe un fond de valorificări etice care conțineau în sine și îndemnul către formele nobile ale vieții. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuță. Din cînd în cînd el se afirmă însă singur, și atunci scriitorul așterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuță a dăruit prozei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor și-l fac să participe la zbuciumul scriitorului. Iată, de pildă, pasagiul din *Bătrîni și tineri*, în care apostrofele, întrebările, exclamațiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrîni care nu știu prețui tinerețea: *„Mă gîndesc la atîtea ș-atîtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăși substanța bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi țesem, la războiul Invidiei, pînza blestemată a celei mai urîte suferinți omenești... Nenorocită industrie. Să te chinuiești tu să extragi ură din cel mai sfînt produs al iubirii! — Ce frumos e zborul încrezător al tinereții! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de speranțe, curat și luminos, ca un cireș înflorit. Vis întraripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N-ai fost și tu odată așa, întocmai așa, posomorîtă și cîrtitoare bătrînețe? N-ai visat și tu? N-ai făcut și tu greșeli? De ce nu te uiți cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viață nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie și de putere nestăpînită? Bucură-te, cît mai vezi, cît mai auzi, cît mai clipește o scînteie de bunătate și de iubire sub mormanul de cenușă al vieții care-a fost, bucură-te din toată*

inima de viața care vine. Ah, freamătul tinereții, spectacolul tinereții! Cunoști tu pe lume ceva mai fermecător?" (*La gura sobei*, 1928, ed. IV-a, pp. 14—15.) Pasagiul se desfășoară în stilul soliloculuí, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gîndului care mișește (*„Da, da"*), cu frazarea lirică prin repetarea conjuncției „și" (*„Vis întraripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă..."*), cu imagini alegorice (*„pînza suferinței... țesută la războiul Invidiei"*), sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale (*„sufletul... ca un cireș înflorit"*), cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ (*„Bucură-te..."*). Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale unde omul este evocat de obicei în singura latură a frămîntărilor lui intime, fără nici o conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisagiului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuințează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, dealtfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisagiu este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvîndu-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire la ele. Iată-l pe Vlahuță urcînd muntele Omul: *„Cînd te vezi aici, întîi te încearcă un fel de neastîmpăr, a dulce neliniște, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva așa de măreț și de sărbătoresc, că uiți deodată și osteneală și foame, și sete, și nu te mai înduri să stai jos — privești uimit în toate părțile,*

respiri din adînc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesaț depărtările, și nu știu ce sentiment de voioșie, de copilărească semeție te face să-ți ridici fruntea și să cauți falnic în jurul tău, ca și cum ai fi lucrat și tu la așezarea atîtor podoabe, ca și cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți..." (*„România pitorească*, ed. Cartea Românească, 1939, p. 131). În loc să observe, scriitorul se observă, și în locul „descrierii", întîmpinăm o „introspecție". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sunt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată de altfel prin epitete convenționale : *„Ne odihnim la capătul podișului, pe una din stîncile ce împrejmuesc încîntătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domnește o liniște dumnezeiască. Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adîncul albastru al acestui crîmpei de cer încopcit în stînci, la picioarele noastre. Și o clipă trăim în basme*" (*op. cit.*, p. 146). Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroșanilor : *„Voinicul, frumosul rîu, se smulge din brațele monștrilor și pleacă hăulind de vale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede și potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeață. Și-n tăcerea adîncă a codrului, biruitorul doarme — o ațipire de-o clipă, sub grija bătăilor viitoare. Din cînd în cînd îi vin ajutoare ; pîrae repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, și-l caută, îi strigă de departe, și Jiul le aude, le cheamă, și le soarbe lacom în undele lui*" (op. cit., pp. 75—76). Cu preponderența acelorași procedee asociative sunt obținute și descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se oprește în fața tabloului, însumează, prin

enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia cînd notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniștea și puritatea locului zugrăvit de pictor, cu *„copaci care au stat din freamăt“* sau cu o atmosferă în care simțul vital al poetului resimte *„aerul proaspăt al înălțimilor“*. Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisagiul se impune aci ca temă literară și împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

I. Al. Brătescu-Voinești este un scriitor care, prin cîteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Al. Vlahuță, în curentul realismului artistic și liric, așa cum acesta s-a constituit din descendența primilor realiști, fructificată de tot ce adusese contribuția lui Eminescu. Lirismul și reflecția generală, recunoscute ca niște note comune în proza unui Delavrancea și Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voinești. Adeseori scriitorul își întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecții subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenții nu au caracterul tehnic-științific, atît de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sînt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în fața operei unui artist. Iată, de pildă, pasagiul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeții, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena și „casier" : *„Știuta și străvechea comedie, care ține de cînd lumea și cît lumea o să ție... Au jucat-o mii și mii de neamuri înainte ; și împărații cîrmuitori de lumi în palaturi, și robii nemernici în lanțuri, și înțelepții, și nerozii, dar farmecul nu i l-au secat ; a mai rămas cîtva și pentru bietul casier, care de cîteva zile își aduce singur copilul pînă aproape de casa «Cochii mici». — E dureroasă și ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi orașul întreg, ca*

să găsească vreo cîteva micşunele degerate, pe care acum le trimete prin copil stăpînei gîndurilor lui..." *Două surori*, în *În lumea dreptăţii*, p. 123). Viziunea casierului care îşi duce de mînă copilul, micşunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecţiei generale cu care debutează pasagiul şi îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel în *Pană Trăsnea Sfîntul*, cînd eroul primeşte revelaţia dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfăţişează uimirea şi farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunţa adevărurile generale : „*Iubirea, adevărata iubire, înduioşează şi îmlădie şi cea mai tare fire. Şi pe recele cercetător cu mintea, şi pe aprigul muncitor cu braţul, iubirea-i schimbă şi-i face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar cînd pătrunde într-o inimă caldă şi bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o ! atunci o doare în ascuns, o răscoleşte pînă în adînc ; şi pînă în adîncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea*" (*ibid.*, p. 208). Astfel, şi în acest pasagiu, reflecţia generală este topită şi dusă de valul participării lirice a poetului, care găseşte, pentru a se exprima, nu expresia rece şi generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă şi caldă, înmlădiată printr-o şerpuire a frazei plină de naturaleţe, a omului în adevăr mişcat.

I. Al. Brătescu-Voineşti ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, cînd în *Inspecţie* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu : „*Cum ţi-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întîmplat azi noapte, dacă celor ce-ţi scriu, înşirate şi spuse, le lipseşte viaţa şi efectul ansamblului. Trebuie să vezi în acelaşi timp, dintr-o singură privire, cinci-şase soldaţi în cămăşi aşezîndu-şi efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regulament ; alţi opt-nouă în deosebite poziţii văxuind cizmele ; alţii măturînd îndoiţi printre pa-*

turi" etc. (*ibid.*, p. 155). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viața și efectul ansamblului", scena cuprinsă, „dintr-o singură privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voinești. În timp ce în nuvelele primilor realiști sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puține și neadîncite relații, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voinești excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă și pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior și intimitate din *În lumea dreptății*, acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia*, acele sătești din *Niculăiță Minciună* și atîtea altele reprezintă unul din cîștigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voinești față de punctul la care ajunseseră Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voinești nu are imaginația plastică a unui Delavrancea și Zamfirescu. El nu este niciodată în aceeași măsură ca aceștia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi șade bine cu drumul* rămîn o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voinești, dar omul și conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decît viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginația scriitorului prin contururile lor individuale. „*...Deși întîlnești, ici și colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puțină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alți scriitori*", remarcă un critic, d-l D. Caracostea.[1] Dacă totuși, în ciuda puținătății imaginilor, realitatea trăiește ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datorește facultății acestuia de a cuprinde ansamblurile și de a înfățișa viul schimb de relații care le constituie.

[1] *Poetul Brătescu-Voinești*, 1921, p. 208.

Dar impresia de „viață", care alcătuiește cealaltă cerință a esteticii lui Brătescu-Voinești, este obținută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar și printr-un mare dar de a nota vorbirea personajiilor. Puțini dintre scriitorii noștri, în afară de Creangă și I. L. Caragiale, care au fixat în această privință modelul și norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voinești în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr și naturalețe a personagiilor sale. Ascultați-l povestind pe Conu Alecu : *„Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gît și-n cap cu o gogeamite bîrsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l știi, că ședea lîngă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roșu. Unul mare-mare, cu mustățile tunse. Cînd vorbea, te uitai în urma lui să vezi ce copil a vorbit. Nu-ți venea să crezi că vocea aia pițigăiată a ieșit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ți umfli bucile, să sufli cu putere și să sune : piiii ! ca o piculină — așa impresie îți făcea cînd îl auzeai vorbind... E ! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripășit pe la moșia lui unchiu-meu. Era cu vreo cîțiva ani mai mic ca mine. Țiu minte că-l trimetea unchiu-meu la tata cu donicioarele de zmeură ; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai știam de el, îl pierdusem din vedere, cînd, hăt ! peste vreo douăzeci și mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moșia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine"* etc. Pagina aceasta este o mare reușită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputință a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonația specială cu care a putut fi pronunțată. Chipul în care se înlănțuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideației, totul este notat în această pagină de o mare naturalețe. Brătescu-Voinești a recunoscut o dată zelul său în

notarea exactă a vorbirii. „*Ghenealoghia cocoanei Leonorii*, citim într-una din nuvelele sale, *trebuie s-o asculți din gura ei, întîi pentru că spusă de dînsa are un haz care nu se poate da cu condeiul*“ (*loc. cit.*, p. 194). Și totuși condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasagii în care înlănțuirea cuvintelor evocă nu numai intonația, dar parcă și gesticulația și fizionomia și caracterul particular al personagiului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate : „*Ce să fac ? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaș — trebuie să știi — neprețuit, neprețuit ! Am mai avut chiriași, de ! dumneata trebuie să știi, că ești d-aci — am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice ?... care mi se pare că e președinte la Ploiești... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Și cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea : «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriași buni»... Și atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe ; dar m-am stins ! Că zicea dumnealui : «Ce o să fie ? trei-patru sute de lei»... și cînd colo — trebuie să știi — am cheltuit de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesubt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata cînd le-a reparat p-ale vechi, cît crezi că a cheltuit ?... că acum dumneata trebuie să știi cum eram noi altădată. Moșu meu Dinu Strîmbeanu...*“ (*Coana Leonora*, 1889, *ibid.*, p. 188). Evocarea omului prin vorbirea lui este aci, și în atîtea alte pagini, unul din procedeele realiste manevrate cu mai multă măiestrie de Brătescu-Voinești.[1]

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voinești face să profite nu numai vorbirea perso-

[1] V. în această privință, cu folosirea aceluiași citat, și observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1930, p. 160.

nagiile sale, dar și propria lui narațiune. Brătescu-Voinești este unul din scriitorii noștri care au întrebuințat cu mai mult succes procedeul, foarte răspîndit în proza povestitorilor naturaliști, al „stilului indirect liber", întîlnit și în arsenalul lui I. L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în așa fel încît atitudinea și vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, momentul în care eroul povestește avocatului Mitică Moldoveanu nefericita întîmplare care făcuse din el un acuzat în fața justiției. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează cîtva timp în monolog, pînă cînd autorul pare să ia el cuvîntul pentru a spune : *„Aceasta însă nu-l supărase, căci înțelegînd la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri și s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvînt. Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău — erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înțelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prinză vrăjmășie și să-și răzbune asupra unui copil nevinovat..."* (*op. cit.*, p. 239). Pasagiul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoi de faptul că în cuvintele acestuia sunt topite acele ale personagiului său. *„Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău"* sunt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din același îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toți scriitorii curentului, Brătescu-Voinești nu creează caractere complexe și neașteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, așa

cum o impun condițiile de existență în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală și orice aspirație mai înaltă în luptă cu trivialitatea și micimea înconjurimii imprimă caracterelor și destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voinești sunt nu numai sumari, dar și asemănători între ei, încît cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde pînă la urmă, în lumina comparației, schema lor generală și oarecum tipică.

(C. SANDU-ALDEA, I. ADAM, N. DUNĂREANU EM. GARLEANU

Venind îndată după primii reprezentanți ai realismului liric și în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-și serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 și 1910 publică în *Semănătorul* și în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendințe comune, îndreptățind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintașilor imediați rămînea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanți ai noului realism, pictura unor caractere excepționale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești arată o preferință vădită exemplarului obicinuit din clasa burgheză, funcționarului și intelectualului sau figurilor aparținînd boierimei provinciale și marilor proprietari de pămînt. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfățișeze eroi cerebrali și chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voinești să caute urmele tragicului cotidian, a nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. În pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriștii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societății și, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam,

care în schița intitulată așa de caracteristic pentru noul realism țărănesc : *„Drame din lumea de jos,* notează : *„Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la țărani, în comparație cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul, de la un colț de masă, susținea că amorul este legat de civilizație, și că e și el o evoluție a sensibilității, ca și celelalte facultăți sufletești. Naturile primitive din straturile populare își reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor și nu se pot ridica pînă la pasiune. Înfierbîntîndu-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunînd cu toată încredințarea : — Nu vedeți ce simple sunt dramele de iubire dintre țărani ? Tot senzaționalul unei întîmplări se poate schița cu trei linii simple :* Intriga *se reduce la vorbele rele scornite de babe ;* Răzbunarea, *sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pîndă la cotitura drumului, iar* Crima *sau Demonul Roșu se mărginește la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar ? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încît nu prezintă nici o originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim de rîs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba : — Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci suntem condamnați să traducem cît vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tînăr, d-apoi încă pe cel bătrîn“ (Aripi tăiate,* pp. 181—182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutînd să reconstituie, cu ironie pentru procedeele obștești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui rea-

lism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedește acum drepturile unui realism țărănesc.

Odată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o : în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea : *„Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din cînd în cînd cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pămînt o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pămînt, amestecîndu-le sudorile cu țărîna lui. Dar cînd se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce strașnic voinic era Sima Baltag și ce mai suliți de priviri țîșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși sub streașina căciulii“ (În urma plugului*, 1905, ed. III, pp. 6—8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sunt puternice în sufletul unui astfel de om : *„Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățîndu-l să mănînce, cu timpul, din mînă. Îi era atît de drag cînd îl vedea năltuț în picioare, cu fluierele subțiri de cal de soi, crescînd la lumina și căldura soarelui binefăcător ! Cînd îl vedea pornind în sărituri ușoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mînzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus : «Hai iar la-ntrecere !» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codița bîzoi în vînt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap cînd îl vedea cum zvîrle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mîngîia pe coamă, pe botișor și-l lua-n spinare ca pe un miel“* (*op. cit.*, pp. 13—14). Natura îi vorbește cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amețesc, liniștea ei încremenită, învăluie sufletul aspru, cu puține gînduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui

Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumei, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurei, *„ca un nor albăstrui ațipit pe pămînt"*, fie că ne vorbește despre mirosurile de tămîioasă ale primăverii care, *„atingîndu-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul"*. Alteori sunt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopeice : *„Cînd a ajuns la mal, Dunărea era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mînioase în adîncimi, fîșîind, gemînd, vuind"* (*Pe drumul Bărăganului*, p. 166). Sau mai departe : *„Scormonite pînă în adîncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vînt, apele se ridicau unele peste altele cît luntrea, cît omul, cît casa ; se prăbușau gemînd, vuind în adîncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase mai năpraznice"* ; o evocare plină de un dinamism obicinuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisagiul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decît în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim dealtfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sunt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, avem tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că

fuiorul narațiunei lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este adevărat pentru fiecare din nuvelele și schițele lui Sandu-Aldea se confirmă și pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de științe naturale și lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real și pe care, sub iscălitură fictivă, o tipărește la sfîrșitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant de pildă, atunci cînd vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schița cu același nume, se îmbăta mîncînd struguri de la butucul viței ? Este doar știut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăție că *„zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decît după ce a trecut prin fermentație alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool"*. Nici pentru analizele așa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoință, căci este oare posibil să *„se puie într-o ecuație de gradul al II-lea cel mai ascuns colț din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufletești ?"* Avea deci dreptate biologul Haeckel cînd numea toată această literatură psihologică : „maculatură". Și scriitorul care își închipuia că poezia are aceeași temă cu știința, și că fantazia și intuițiile celei dintîi pot să se rușineze în fața metodelor exacte ale cercetării savante, își ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace prețioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voinești este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îi studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cîntecul bătrînesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar și pentru Emil Gârleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuși, ca atîți dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gârleanu a consacrat unele din

paginile sale cele mai prețioase evocării omului și naturii elementare. Iată-l de pildă pe Toader Odobac: „*E un moșneag înalt, spătos și uscat ca un schivnic; privește ascuțit, vorbește limpede și calcă apăsat. Cînd se oprește să se uite la om, își îndreaptă șalele care trosnesc ca un vreasc*“ (*Nucul lui Odobac*, 1910.) Portretul nu este singular în literatura semănătoriștilor. Gârleanu introduce însă o viață deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparație a finalului. În același chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac: „*Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii și sprîncenele negre, ca pămîntul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblîncul șălii, așa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede și roșii ca miezul piersicei pietroase; printre ele scăpa un zîmbet, care arăta albul dinților, ca pe o rază de lumină ce țîșnea din mijlocul feței smolite. Supt cămeșa strînsă bine pe trup, țițile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sîn*“ (*op. cit.*, p. 15). Din rezervele acestei afinități pentru tot ceea ce în natură este robust și direct, pentru explozia forțelor irațională ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gârleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălțat pe dealul sterp al Arșițenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului: „*Satul Arșițeni e așezat într-o văgăună; casele lui mărunțele și albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca niște ouă într-un cuibar. Pămîntul Arșițenilor e nisipos și sterp; iarba crește atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, fața galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalță, ișteviți, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care așternpe jos, vara în amiază, o umbră destrămată ce mărește și mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînțeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos și sterp dinspre răsărit, un nuc strașnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror vițe nu mai încap supt*

pămînt, și ies, să atîrne despletite, ca niște cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors și încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vînjoase ce merg încleștate ca niște brațe, pînă sus, apoi deodată se izbesc una de alta în lături, împroșcînd fiecare sute și mii de crengi ce se unesc într-un frunziș negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Și pînă departe se împrăștie mirosul amar al frunzelor, miros ce amețește pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmînt negru întreaga coastă de deal". Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, folosește în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notația rapidă și enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcții sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri și frunze a nucului. Toate metaforele acestei ultime părți sunt împrumutate dinamicei vieți, încît unde ne-am fi așteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atîrnă „despletite", ca „niște cozi", trunchiul lui „muncit, întors" și „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întîi „încleștate", apoi „izbindu-se" în lături și „împroșcîndu-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Și pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui peisagiu, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski : *„Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Tîrgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cîntă merla și cînflorul, în care curg pîrîurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de ma-*

tostat. Cu toate astea, verde, tainică, mîngîioasă ca un basm... Călărașul, cînd o ajunse, își domoli cîrlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cîntecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decît o adîncime albastră și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie, ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător...“ (*Pădurea ulmilor*, în *Cartea de aur*, 1902, pp. 138—139). Natura este tratată aci ca „aspect“. Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gârleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladînd barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocotească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai tîrziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poeților evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce sceptrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale sceptrului, încercînd să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atîți poeți descriptivi ai veacului al XVIII-lea? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Sceptrul lui Agamemnon învie în fața noastră, cînd eroul ne istorisește devenirea lui.

Norma evocării prin povestire, operată în descrierea naturii însuflețite, a fost folosită cu multă con-

secvență de Em. Gârleanu în seria schițelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvîntă*, 1910. Iată de pildă *Musculița*: „*În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate scîpiri din sticlăria de pe poliți. În fața iconostasului clipocește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției-sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo și-ncoace. Se uită prin strachini, se așează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca și cum s-ar închina, ba intră pînă și-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl așezaseră pe pat cu fundul în jos și-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roșii, — căci e Paștele. Nimic... În sfîrșit dă Dumnezeu și ajunge și la măsuță, drept deasupra ceaslovului. Se lasă ușoară, zbîrnîind mulțumită, pe foaia unsuroasă, pe ale căreia colțuri de sus picăturile de ceară stau ca niște peceți. E doar obișnuită cu cărțile bisericești; nu o dată ieșise sătulă din biserica de peste drum. E atîta hrană pe foile îngroșate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grîul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta; o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degețelul ce-și lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntîi în dulceață. Musculița se pune pe ospătat; prăpădenie de lacomă ce-i! Numai din cînd în cînd prinde, cu ochișorul, roșul slovei mari din susul foii, un S frumos, încondeiat cu măestrie, ca și cum ar fi fost țesut la începutul rîndului:* Slavă ție. *Atunci își aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lîngă buze, un fir de grîu uns cu miere. Pînă ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat; dar bietului om i-a ieșit sufletul alungîndu-o. Acum s-a săturat; se suie binișor pînă în mijlocul slovei roșii care o atrage. Își scutură aripioarele, își întinde piciorușele de dinapoi, și le freacă unul de altul ca și cum ar ascuți două cuțite; apoi, leneșă, ațipește*“ (*Din lumea celor cari nu cuvîntă*, ed. a. VII-a, pp. 21—22).

Dar povestirea nu se oprește aci. Stăpînul casei, părintele, intră mînios în încăpere și, închizînd cu o mișcare repede ceaslovul, strivește musculița care tocmai reflecta : *„Ce bine e să trăiești și să mori sătul !“* În mai multe din bucățile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvîntă* finalul adaugă astfel descrierii un tîlc, completînd și rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul ființei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiței pentru a resimți ceara picurată pe colțurile ceaslovului ca pe niște „pereți“ sau pentru a recunoaște în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se oprește în dreptul unei slove roșii și suie pînă la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe și tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, și uneori grațios, al amănuntului. *„Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muștei sau cu creierul frust al urangutanului“*, exclamă o dată Anatole France. Gârleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere și, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomorfe, închipuie universul furnicei și al gîndacului, al musculiței și al păianjenului, al greierului și al fluturelui, al cocoșului, al ciocîrliei și al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaște propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo și mai adînc decît omul „mărunt“ și decît cel „elementar“, Gârleanu găsește o nouă formă a vieții, sprijinind și incluzînd pe toate celelalte mai înaintate și mai complexe, forma „umilă“ a vitalității, expresia ei cea mai simplă și cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățișează destinul cu pietate panteistă și, înveselindu-se sau vărsînd o lacrimă pe seama ei, plînge și rîde de

sine însuși, de toți oamenii laolaltă și poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în școala interpretării științifice a vieții, care se călăuzește de convingerea că umanul se rezolvă în biologie și că spiritul nu are alte legi decît acele ale vieții în general. Unitatea vieții permite aflarea tîlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sunt, în același timp, mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci cînd înțelege că suferința lui este deopotrivă cu a musculiței sau viermelui. Dar aceeași suferință se mîngîie, cînd se concepe în cadrul naturii întregi și, în parte, se înveselește, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard, în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleași căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism sclipitor care face posibilă comparația ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gârleanu. Pe drumurile amintitei reducțiuni moniste descendente, Gârleanu nu rămîne de altfel singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schița simbolică intitulată *Către lumină*, unde jocul gîzelor în jurul unui felinar electric este redat cu puternice comparații, într-o descriere plină de dinamism : *„Roiul desmățat de sus, care se învîrtea împrejurul globului, ca într-un foșnet de drapel desfăcut, se împestrița la răstimpuri cu bîzîituri mai puternice și atunci vedeai apărînd în mijlocul dantului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleț, setos și el de lumină. În avîntul lui orb, se rostogolea nebun și trăgea dungi închise împrejurul becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mînă nevăzută, însemnînd parcă drumul deșertăciunei... Un țăcănit mai tare de sticlă, și prin aer se vede căzînd bondarul cel îndrăzneț, care ajunge cu spatele de pămînt, răsunînd tare pe asfalt, ca o castană uscată dezghiocată toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei, bate din pi-*

cioare repede și cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălțîndu-se de șale, cu aceeași trudă și sete de viață, cu care alergase după amăgirea lui" (Aripi tăiate, pp. 5—6). Altădată este maimuța care, descoperindu-și chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria de a regăsi ființe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Altădată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergînd de la gratiile pe unde capătă hrană, și pînă la culcușul unde își lăsase puii. *„Cînd o vedeai zbătîndu-se,* scrie Ion Adam, *așa mototoală, între foame și iubirea de mamă, urcînd și coborînd același povîrniș, te gîndeai fără să vrei la biata omenire, care robește și ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale" (op. cit.,* p. 102). Explicitîndu-și simbolurile, într-un fel pe care Gârleanu îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în aceasta și în atîtea alte pagini uitate astăzi, o imaginație ingenioasă și exactă, de care profită adeseori și artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că, în operele lui, peisagiul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceștia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul își întrerupe din cînd în cînd narațiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice și cu farmecul ei particular, apare în unele din relațiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci cînd, ieșind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă și locurile Moldovei lui. Odobescu și Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul cîmpiei muntenești, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeași preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, crește *România pitorească* a lui Al. Vlahuță, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sunt tocmai semănătoriștii.

Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui țărănească, semănătoriștii elaborează geografia poetică a țării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărțile și revistele semănătoriștilor, pentru a determina sectoarele peisagiului românesc trăind în descripțiile lor. Pînă cînd Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul și balta Dunării, un Gârleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către țărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărișul Deltei, mai tîrziu către malurile Nistrului. Sunt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor și pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniștea slavilor de la nord, sunt evocate împreună cu stihiile dezlănțuite ale locului. Iată o furtună crescînd din depărtare și abătîndu-se pe apele Deltei și deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite: *„Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini... În Deltă începu să sufle un vînt răcoros, ierburile se agitau... Bacînul fugi în Dunăre... Apa mării își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau! hau!... Erau larii, pasărea cea mai urîtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mînia vîntului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas și Puriaz se desfătă... Pretutindeni nu s-auzea decît un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătișorul tremura de groaza mării; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă mîhnită,*

tristă, și-n această mîhnire se vedeau coamele albe și spumoase ale mării care se înălțau ca munții..." (*Răsplata*, 1908, pp. 95—96). Trecătorul care, refugiindu-se de mînia vîntului, se adăpostește în cîrciuma locului, găsește pe eroul povestirii stînd cu coatele pe masă și gemînd... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar avînd o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisagiului și mediului nostru și el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric și artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinități cu aceea a principalilor reprezentanți ai curentului, cît privește tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriștilor, apoi preocuparea descriptivă și lirismul povestirii. Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contimporani, Sadoveanu nu împărtășește punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului", așa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărît, de Al. Vlahuță. Dar pentru că „adevărul" este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puțin că Mihail Sadoveanu îl înțelege într-un chip deosebit de acela al înaintașilor sau emulilor. „Adevărul" nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări", cum ne face o dată să înțelegem Vlahuță. El nu este nici grupare a datelor percepțiunii într-un fel care o apropie de concluziile științei, pe care — după cum am văzut — Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decît literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei

reducțiuni moniste, care îl făcea pe un Em. Gârleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune". Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atîtea valori ale fantaziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantazie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întîlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descripția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar intuiția scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborînd către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la alți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii*, ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sunt naturi elementare în alt înțeles decît acela care poate fi dat atîtora din figurile create de un Zola cu o vîrstă de om mai înainte, de unii din semănătoriști, de Liviu Rebreanu mai tîrziu. Figurile create de toți aceștia sunt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății ; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuințat epitetul eroico-romantic. Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic și liric se cuvine a se face, așadar, cu unele rezerve.

Multe greutăți prezintă și încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu și întinderea desfășurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „*Dumneata, pe cît înțeleg* (îi spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) *reiai în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității: de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd* Cozma Răcoare *va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis*" (*Opere*, 1940, vol. I, *Prefața autorului*). Reproducînd aceste cuvinte în prefața întîiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oarecare detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, oricare ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sunt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminînd ceea ce i se părea retoric, adăugînd cîte un cuvînt care înalță deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret și mai expresiv, eliminînd puținele neologisme, perfecționînd eufoniile textului, temperînd nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retușări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Șerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundațiilor regale* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriri. Cititorul poate regăsi în această cercetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deși arta scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamînd retușările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleași. În zeci de variante și de la începutul carierii sale pînă în stadiul încă atît de

fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încît nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunînd din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu, alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasagiu din Maurice Barrès, unul din scriitorii francezi contimporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliștilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor", i-a deschis perspective mai adînci în viața misterioasă a firii. Este un pasagiu împrumutat bucăți *La musique de perdition* (din vol. *Le Mystère en pleine lumière*, 1926, p. 74 urm.), unde ni se povestește călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bătrînul Phing, învingătorul Asiei, printr-un cîntec cules din toate șoaptele și fiorii peisagiilor străbătute : *„Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteignit une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une âme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-dessus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivait d'un regard angoissé ce double glissement de vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée ? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin.*

Vers minuit, ele entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et pui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen : — Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonée. C'est un chant tel que je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles que étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparence de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota por ecrit". Peisagii nocturne, oarecum asemănătoare cu acesta, sunt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cîntecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284) : „*În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit ; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște, izvorăște din adîncuri plîngerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească ; apoi o tresărire de-abia simțită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cîrîitul înăbușit al unui cristel ; după un răstimp, o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi ; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă ; greierii țîriie monoton în liniștea mare ; îngînarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine*

o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează."

Ceea ce unește aceste două descripții și face posibilă alăturarea lor este mai întîi faptul că, în ambele, peisagiul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale; apoi acela că natura este resimțită deopotrivă în viața ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care îi trăiește farmecul și neliniștile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală" și „natura poetică".[1] Cea dintîi este a scriitorilor însuflețiți de o rece intenție decorativă. Cea de-a doua, procedînd prin raportarea omului la peisagiu, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este și a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, pînă la un punct, și sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-aci înainte cîte deosebiri. În tristețea care domină peisagiul barresian se amestecă o neliniște răscolitoare, ucigașe, un afect de o intensitate neobișnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco, îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tînăra prințesă prin puterea pathosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: *„regard angoissé, anxieuse détresse, exaltante tristesse"*. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cîntecul ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormîntul și îngerul, face să culmineze pasagiul: cîntecul pierzării îi făcea tinerei prințese impresia

[1] *M. Sadoveanu*, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.

„că izbucnește dintr-un mormînt sau că descinde de la un geniu ceresc". Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisagiului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisagiul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decît atunci cînd apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisagiul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisagii eroice", un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisagiului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mîhnire" care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. *„Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor."* Oriunde am deschide opera lui Sadoveanu expresia „mîhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mîhnire, tristețe, întristare" fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mîhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a afectului barresian. O surdină nevăzută atenuează vibrațiile sentimentului și îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobicinuite. În plîngerea buhnei însăși, el recunoaște ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sunt familiare aceluia care stînd îndeobște într-o mare apropiere de natură știe să recunoască țipătul prepeliței, cîrîitul cristelului, țiriitul greierilor, acolo unde

scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormînt sau coborînd din cîntarea unui geniu celest. Sentimentul peisagiului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisagiului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp și în spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngînarea greierilor izvorînd parcă *„din negura veacurilor"* și șoaptele care *„vin de departe"*, deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar și prin modalitatea compoziției ei. Cînd motivul inițial al *„șoaptelor pline de mîhnire"* încetează să mai răsune, în liniștea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, pînă cînd motivul șoaptelor pline de mîhnire reapare : *„Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează"*. Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecînd mai întîi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Șoaptele pline de mîhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reușește pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisagiului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintîi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul și peisagiul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvînt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbește însă de descriere și-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi, pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse sunt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare

se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisagiile văzute de Sadoveanu sunt destul de rare și mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depășesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzațiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei. Acest mod al viziunii revine acum și sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjește *„vîrtejuri luminoase de colb"* (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 11), fie că ne arată în mîinile vitejilor săi *„paloșele și sănețele* (care) *scînteiau la soare"* (*ibid.*, p. 12)) Altădată ni se înfățișează *„calea* (care) *coti pe o costișă, printr-un făgețel tînăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire și de taină"* (p. 13) sau *„soarele pătrundea pieziș, aurea frunzișul, păta iarba și presura flori de lumină pe horă"* (p. 73). Rareori sunt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pînza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane și fantomatice, cu aceeași întrebuințare a vînătului și argintiului, întîlnită și în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întîmpină din nou : *„Soarele se stîngea în pîclele vinete ale munților depărtați"* (*Șoimii*, p. 16). *„Pescărușii vineți se învîrteau țipînd"* (*ibid.*, p. 31). *„Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vînăt* (*ibid.*, p. 34). *„Vacile mugesc, cînii zăpăiesc și fumul vînăt se ridică de pe curte și de pe sat"* (*ibid.*, p. 50). *„Peste dumbravă se întindea o ușoară pîclă viorie, abia văzută"* (*ibid.*, p. 52). *„Soarele scobora luminos spre munții vineți"* (*ibid.*, p. 73). *„Ploaia de toamnă țîrîia subțire și vînătă"* (*Un țipet*, *Opere*, *I*, p. 385). *„Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor"* (*Bordeenii*, *Opere*, II, p. 575). Culorile acestei palete se regăsesc pînă tîrziu, în operele maturității, unde ni se vorbește despre *„munții-talazuri*

de cremene subt pîcle albastre" (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre *„albul vioriu al omătului"* (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintul, apar și ele, ca în descrierea : *„în depărtare, printre muchi de dealuri, scînteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață și printre zăvoaie"* (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în culori fantomatice, în arătări de pîclă și neguri, cuvinte foarte des întrebuințate și acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sunt prea variate, dar cîtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gîlgîitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foșnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sunt tot atîtea notații pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vîntului sunt notate cu o mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate și senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vîntul este *„ușor și umed"*, alteori este *„arzător, amar, scurt, cald"*. Uneori ni se vorbește despre *„vîntul răsunător de toamnă"*, alteori despre *„jalea sfîșietoare a vîntului"*. S-ar putea spune că vîntul este un adevărat personagiu viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipsește niciodată. În *Bordeenii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare cînd oamenii încetează să vorbească, interpretînd neliniștile și dorurile lor, aducînd zvonuri și măsurînd depărtările. El este agentul vieții, al mișcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea și audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decît schița *Un țipet* (*Opere*, I, p. 385, urm.), una din cele mai de seamă în

epoca din jurul anului 1904 : de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfășoară între „baratca" unui fierar și locuința lui, unde femeia necredincioasă este surprinsă, urmărită și ucisă. Întreaga întîmplare este construită din puține date vizuale, cîteva scene discontinue la care privitorul ia parte întîmplător, apoi din cîteva replici pe care vîntul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului și ceasului, interpretînd evenimentul nelămurit și înfiorător, așa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor și desfășurarea destinului lor. Mai întîi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzațiile auditive sunt notate cu aceeași putere de diferențiere, semnalată mai sus : *„Stăteam la fereastră, pe gînduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pîcle grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gînduri veneau din necunoscut. Cîteodată începeam să număr bătăile de ciocane ; număram pe cele înăbușite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare ; număram oftările grele ale foilor. Și, în răstimpurile de liniște, ascultam picușurile streșinii în bălțile de apă, regulate și dulci : parcă picau în pahare de cristal."* Atenția povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaș și ajutorul lui pitic bat fiare înroșite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-și apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorități mai vii : *„Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere ; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit țîrîitul ploii și murmurul cristalin al picușurilor, în bălțile de apă. Noaptea era jilavă și rece ; în jilăveala aceasta, tîrgul părea amorțit ; nici o*

umbră nu trecea prin uliţa pustie. Cununa de fin din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfîşia amorţeala tîrgului. Cînd tăceau ciocanele, liniştea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu ţîrîitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcîmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foşnească jalnic, încet, aşa cum foşnesc sara copacii de pe morminte." Notaţiile întregesc ceea ce se numeşte o „atmosferă", în adîncirea căreia paginile următoare aduc contribuţia lor. Deodată, un personagiu nou apare în scenă. Este un om bărbos şi zdrenţuit care-i încredinţează fierarului o ştire neaşteptată şi de necrezut. Vîntul aduce zvonul puţinelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărîrea fierarului s-a închegat şi, înarmîndu-se cu ciocanul său, meşterul porneşte să pedepsească pe soţia necredincioasă. Vîntul nu conteneşte să cînte în acompaniament şi melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliteraţii : „*Vîntul venea cu vîrtejuri de ploaie şi vijîia prin salcîmi*". Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decît din luminiţa uneia din ferestre, zbătîndu-se şi alergînd prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gînduri de moarte care se desfăşoară în taina locuinţei. Cînd, în sfîrşit, lumina se stinge şi noi înţelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite : „*Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece şi mocnită de toamnă ; salcîmii fîşîiau cu jale, cutremuraţi de durere, ca într-un cimitir*". Scurta schiţă, caracteristică pentru tehnica atmosferii, pentru misterul în care povestitorul găseşte unele din primele lui mijloace literare, este în acelaşi timp un document al chipului special în care el stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginaţiei sale, se explică întinsa întrebuinţare pe care o dă Sadoveanu

epitetului și substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate și putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedește, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare și sentimentele fără contur precis, melancoliile și dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisagiului. O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică în aceia cari prin lipsa lor de contur precis devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sunt decît prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori atît substantivul, cît și atributul care îl însoțește sunt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori numai substantivul; alteori numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii*: *„Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului“* (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea“, nici „măreață“ nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins“ sunt foarte iubite de povestitorul nostru: *„Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară“* (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16). Adjectivul „întins“ nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei“, devenită un element al peisagiului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația: *„Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări“* (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai

lungă descriere : *„Asta-i vremea înfricoșată a munților ; în vremea iernii cresc singurătățile pînă în cer și pîn' la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu dușman a mînat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfîrșiturilor și ne ducem și noi după ele, cei din urmă"* (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăți, sfîrșituri" sunt, în această descriere, termeni abstracți cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu. Bogată întrebuințare dă substantivului abstract povestirea *Bordeenii*, din epoca mijlocie a scriitorului și nu numai ca un element în pictura peisagiului, dar și ca un mijloc al caracterizării morale : *„Ce-am vrut eu să spun ? ne întrebă ciobanul, zîmbind din depărtare și singurătate"* (*Opere*, II, p. 535). *„În colțul acela de lume, împresurat de toate părțile de tăcerea depărtărilor și de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blînd și prietinesc"* (*ibid.*, p. 509). *„Glasul iute se stîngea, și liniștea cucerea întinderile"* (*ibid.*, p. 519). *„După-amiaza de toamnă era foarte blîndă și o liniște nesfîrșită întrista întinderile"* (*ibid.*, p. 525). *„Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, și ploaia neîntreruptă suna ușor afară"* (*ibid.*, p. 529). *„Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, așa de trist, așa de dulce, parcă deodată se deschideau cîmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, și picura de pretutindeni cîntarea nemărginirii* (*ibid.*, p. 538). *„Pe ușa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările nedeslușite și fumurii"* (*ibid.*, p. 541). *„Țiganul privi în depărtări pe ușa deschisă"* (*ibid.*, p. 542). *„Păcat numai că-și petrece tinerețea prin așa singurătăți"* (*ibid.*, p. 542). *„Părintele și dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt"* (*ibid.*, p. 564). *„N-avea somn, și-n juru-i fierbeau vecinătățile"* (*ibid.*, p. 569). *„Vîntul răzbea în cîteva locuri cu pulberea măruntă a omătului, și pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile"* (*ibid.*, p. 570) și altele

multe. Pe lîngă substantivul și epitetul abstract, întîlnim uneori și verbul abstract, prin semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumește. Astfel în *Hanu-Ancuței* se notează în legătură cu un personagiu, ale cărui cuvinte sunt reproduse : *„Frații mei ! a început cu mare putere comisul Ioniță, și s-a desfășurat în picioare, cît era de nalt și de uscat“* (p. 41). În loc să ne spună că Ioniță comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arată „desfășurîndu-se“ și, în felul acesta, ne provoacă impresia mai vie a înălțimii personagiului și dă, în același timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria acelorași verbe mai generale, înlocuind cuvîntul precis cu un conținut mai limitat, este și verbul „învăluit“ în următoarea notație, spicuită tot în *Hanu-Ancuței : „Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa și tace“* (p. 43). În sfîrșit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de humor, ca atunci cînd ni se vorbește despre *„o bucată nestatornică de șerbet“ (Dumbrava minunată,* p. 13). „Șerbetul nestatornic“ asociind o noțiune materială și trivială cu un epitet întrebuințat de obicei pentru a desemna realități morale determină contrastul și tensiunea pe care o rezolvă rîsul .

Meșter priceput este Sadoveanu cînd este vorba să învie o figură sau o situație printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparație. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atît de întinsă a povestitorului, în care oamenii sunt evocați uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuși, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scîntei, a „gestului“ rapid și elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiți pe lîngă carele lor : *„Domnul duce Valentin și-a plecat spre noi coiful cu pană, mulțumindu-ne“ (Măria-sa Puiul Pădurii,* p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbită de podoaba cavalerească a ducelui, coiful lui cu pană.

Altădată femeile din Brabant sînt evocate „(bătînd) *pavajul de cărămidă cu saboții lor de lemn și* (rîzînd) *din toată ființa, ca un lapte care se umflă*" (*ibid.*, p. 41). Puținele însemnări ale acestei observații învie o întreagă lume : pavajul de cărămidă al îngrijitelor așezări omenești din Brabant, saboții portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuiește. Comparația finală, *„rîsul ca un lapte care se umflă"*, este aleasă din sfera de îndeletniciri a acelorași oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în cîteva cuvinte ! În *Hanu-Ancuței* ia cuvîntul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în fața ochilor, cu un singur cuvînt : *„Toți ne-am întors pe dată către zodier, și s-a ridicat și părintele Gherman din barba sa"* (p. 44). Ridicîndu-se din barbă, ca dintr-un uriaș caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobîndește un deosebit relief. Iată pe oaspeții Hanului-Ancuței ciocnind ulcelele cu vin : *„Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor"* (*ibid.*, p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuței*, evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în țările credinței pravoslavnice: *„Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părînd a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru"* (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Cînd orbul se găsește, în sfîrșit, în mijlocul oaspeților, povestitorul nu găsește necesară decît această sumară notație : *„El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă"* (p. 182). „Obrazul neclintit" ne vrăjește cu putere aparența hieratică a orbului. Cînd, în sfîrșit, orbul, recucerit de amintirile lui, își întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă : *„Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi și zîmbi în noaptea-i prelungă"* (p. 188). Aceeași economie a mijloacelor, cu aceeași putere sugestivă, ne întîmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără

ecou în mijlocul pădurii iernatice : *„Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri“* (*Ochi de urs*, p. 41). Vîntul pornește : *„Un fior de vînt sosit între noi din valea Moldovei“* (*Hanu-Ancuței*, p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vînt „vine“, nici că el „ajunge“. El ne spune că „sosește“, adică ajunge la o destinație pe care și-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtînd o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătății unei așezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtășește soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreție în scurta însemnare : *„Am ajuns, nu în tîrzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuței celei de-atunci. Era închis și se afla numai cu luna în singurătate.“*

În primele sale epoci, scriitorul povestește din unghiul personagiilor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretînd cu noțiunile sale oamenii, întîmplările și locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. Odată cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie*, în volumul *Ochi de urs*, 1938. *„Acum un an* (își începe povestirea Sadoveanu), *după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrînilor noștri rămîne valabilă pînă la istovirea timpurilor ; deci mi-am tras din sac cizmele și hainele groase.“* Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adîncimile vremurilor preistorice : o impre-

sie pe care scriitorul n-o fixează numai prin imprejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întîi, cîntecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează : *„Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor.“* Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă *„vocabule dintre cele mai curioase“*, care pe Gîdea, întovărășitorul, *„îl amuzau enorm“* și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrînd *„o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale“*. În vorbirea rudarilor, *„arta se confunda cu ignominia“*, adaugă povestitorul. Iar cînd imprecațiunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice : *„Sînt nevoit să mă opresc,* scrie Sadoveanu, *căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Cînd ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dîndu-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină“ (op. cit.,* p. 188). Niciodată Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gînditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat

de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă, și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atît de dezvoltat, încît împrumutîndu-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, *„crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce“* (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savantă, este a multora din personagiile acestei epoce și, nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rînduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste : *„Preaînțelepte părinte Platon, zîmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rînd ; spiritului domniei-tale însă știu că-i prieste. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsînd pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare către Nikeea, unde ți-a hotărît cale mărita Vasilisă. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de mai înainte și se va face acolo bună lucrare pentru credință, pentru că rînduiala este temeiul înțelepciunii semințiilor ; în afară de asta stăpînul trebuie să aibă totdeauna dreptate“* (p. 56). Exprimări de același fel, cu forme prevenitoare ale curteniei, cu aluzii sub-

tile, cu maxime intercalate în vorbire, întîmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur,* sau în *Divanul persian* și ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismul occidental și păgîn al lui Anatole France, format în școala poeților clasici și a filosofilor epicurieni și stoici, i se alătură aci un umanism oriental și bizantin, extras și purificat din vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VII.

INTELECTUALIȘTI ȘI ESTEȚI

1. ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborînd în timp înainte de 1880 [1] și desfășurîndu-se, de-atunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase și variate aspecte. Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă și narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul și altele care, deschizînd drumuri noi și mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneț precursor. Prin seria bucăților pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît din acest punct de vedere numele său poate fi asociat cu al înaintașilor Costache Negruzzi și Nicolae Filimon. Pe de altă parte însă și mai cu seamă în producția lui ulterioară, ne întîmpină un scriitor modernist, o conștiință estetică și intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină cu configurații pur decorative și în imagini artificioase, chiar atunci cînd ele sunt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schițate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în

[1] Una din primele sale schițe, *Cîrjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, pp. 12—14.

evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache din nuvela *Între cotețe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu același titlu, pînă la *Thalassa*, versiunea românească a romanului scris mai întîi în limba franceză [1], a proliferat un întreg curent literar, culminînd în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăznețele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public și căreia nici critica și istoria literară nu i-au dat pînă acum locul pe care îl merită cu atîtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susție prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd narează, puținele fapte alcătuiesc niște punți azvîrlite peste intervalul dintre două „tablouri", încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca de pildă descrierea Bucureștilor văzuți într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: *„Înecat încă de întuneric, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrîncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pămîntului"* (*Între cotețe*,

[1] *Le calvaire de feu*, 1906.

în ultima versiune, *Literatorul*, 1918, pp. 18—19). Aci și în alte părți ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreață și misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucata *Între cotețe* (publicată într-o primă formă în *Stindardul țării*, 1888, pp. 2—6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele de stradă și de răzmeriță populară, cu evocarea unui incendiu uriaș, alcătuiește o producție cu totul neașteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea și a atîtora alți contimporani, asupra constituirii primelor peisagii rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsuflețite, par a fi tîrîte de un puternic curent de viață, sunt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuși, alături de peisagistul dinamic, întîmpinăm pe acela static, tratînd natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze coloarea exactă, în notații ca d. p.: *„Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sîngerau. Cerul într-acolo lua foc; dintre nori, izbucneau vîltori galbene și roșii. Cei a căror înfățișare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului și se lăsau apoi în jos se subțiau pînă a nu mai fi decît niște ușoare rețele albe ce se încrețeau pe nemărginirile văzduhului“ (Între cotețe, ibid.).* Peisagiul natural se impune și altă dată ochiului atent la contrastul colorilor, la palpitațiile luminii: *„Jos de tot, sub coastă, licărește oglinda de argint a unei bălți. Pe fața apelor ei nemișcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lîngă maluri, limpeziciunea. Cerul însă, îi albăstrește partea de la mijloc, pe cînd mai spre luncă ea se prelungește ca un gît, și intră sub întunericul frunzelor, sîngerat de moțurile roșii ale trestiilor“ (Zi de august,* 1886, forma ultimă în *Lit<eratorul>*, 1918, p. 9). Din această aplecare de-a nota aparența exactă, din-

tr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din această categorie al literaturii noastre. Încă din 1883, începe Macedonski să publice seria bucăţilor pe care le intitulează „nuvele fără oameni". Una din acestea, *Casa cu no. 10 (Lit<eratorul>*, 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări, cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuinţă boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încîntare a vechei Capitale, este evocată mai întîi în înfăţişarea ei exterioară, cu un lirism discret care nu împăienjeneşte ochiul pictorului : *„...Cît de veselă era sub vechiul ei coperiş de şindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalţ de aceeaşi faţă peste care s-ar trece un strat subţire de aur topit ! Cu două caturi, rîndul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decît o singură uşă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rînduri de scînduri de stejar, aşa încît ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru şi în mijloc cu roşu. Acea uşă singură era o poemă a trecutului, un cîntec bătrînesc, o doină mişcătoare făcută din cîteva scînduri de stejar şi din puţină vopsea."* Descrierea se mută apoi între zidurile locuinţei, întruchipînd o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuinţe : *„Peschire, frumos lucrate cu borangic şi cu flori de matase în feţe, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor ; perdelele de la fiece fereastră sunt de tibet cu o parte albastră şi cu alta conabie sau roşie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu* Vestitorul Ţării româneşci, *se mai află pe o tăviţă verde, înfăţişînd în poleieli şi în feţe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceaşcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Şi, rezemat de meşcioară, tradiţionalul ciubuc de iasomie, terminat la partea supe-*

rioară printr-o colosală imamea de chihlibar legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsufleţească, și să împle odaia cu nori albaștri" (în *Cartea de aur*, 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum*. I. A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rînduri au păşit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărăşire cu lucrurile necuvîntătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simţit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat o dată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alţi scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparaţiilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile ţăranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparaţia : *„sunetele căderi la o sută de metri, ca niște vreascuri"*, unde reliefarea sonorităţilor iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menţine imaginaţia scriitorului într-o arie puţin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparaţie nu numai din sfere cu totul eterogene faţă de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august*, sunetul pe care-l scoate gîndacul numit boul-bălţii este asemănat cu scîrţîitul unui *„diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe faţa unui geam"*. Altă dată, în acelaşi loc, ni se vorbește despre *„trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată"*. În nuvela *Între cotețe*, printr-un efect de lumină

„geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz". În *O noapte în Sulina (Cartea de aur)*, se face observaţia : *„Nu trecu însă mult şi cerul lua şi de acea parte înfăţişarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrînesc şi mor"*. În *Masca (ibid.)* ni se vorbeşte despre *„Satana cu ochi electrici"*. În *Nicu Dereanu* eroul *„trăia clipe în care i se păreau că stelele coboară pînă la dînsul, ori că, dimpotrivă, se urca el singur pînă la acea spuză de aur şi de pietre scumpe"*. Iar în *Thalassa (Flacăra,* 1916), ni se vorbeşte despre *„marmura pentelică a unui gît atenian"*, despre *„miresmele leşinătoare ale verdeţei şi florilor strivite* (ce) *se ridicau şi-l înfăşurau cu o blîndeţe dulceagă de cloroform"* sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un *„brocart cusut cu fir, şi înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deşirau perle"*. Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profunzimea de pietre preţioase şi de metale nobile, reprezentate cu aceeaşi abundenţă în literatura simboliştilor contimporani ; *„talazurile de smarald şi de aur ale grîului şi ale rapiţei" (Zi de august)*, apoi în nenumărate combinaţii imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul, smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar şi feldspatul, chrisocalul şi aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvînt. Astfel în bucata *Între coteţe* citim că cineva *„o răzni la fugă valvîrtejindu-se devale"*. Adverbul metaforic uzat : „valvîrtej" este împrospătat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria aceloraşi invenţii lexicale face parte, în *Bucureştii lalelelor şi al trandafirilor (Albine de aur,* postum., f. a.), notaţia ; *„neaşteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal"*, unde expresia nouă „întrandafirare" concentrează şi învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori astfel de formaţii verbale sunt mai puţin fericite, ca d. p. în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa*, unde imaginea unor scînteieri de lumină asemănate cu nişte artificii produce o dată metafora redată prin

verb : *„ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase“*, în care „artificiau“ este desigur mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadă, nămeți, spiraliza, mărgărita“ apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei ; „valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut“* sau *„lumina nămeți geamurile“* sau *„strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime“* sau *„soarele... Îmbrățișîndu-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirie“* etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folosința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estet, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi pînă și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca d. p. atunci cînd vorbește despre *„norii antropomorfi“*, de *„consonantele asiatice ale comandanților“*, de *„oboseala plastică a corpului său de spartiat“* etc. Alteori intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată : *„Zgomotul nehotărît la început cîștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărîmări de scînduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare“ (Cartea de aur, p. 143).* Analizele *Thalassei*, „marea epopee“, cum o numea autorul, cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, pînă la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

Proza lui Ștefan Petică, readusă de curînd în actualitate prin ediția d-lui N. Davidescu (*Opere*, 1938), nu interesează atît prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulația generală, cît prin ecoul cu care răspunde inițiativelor lui Macedonski, ca un document al realității curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România jună* din 1900 și în puține alte publicații din jurul aceluiași an, se vădește aceeași aplecare către comparația artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci cînd ni se vorbește despre *„bolta albastră* (ce) *se întinde nesfîrșită ca o imensă mantie regală aruncată din înălțimi peste clara amiază de vară“* (*Opere*, p. 279, cp. și p. 252) sau despre luna care arunca *„pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surîsurilor sale“* (p. 345).

Mai deseori însă termenii comparațiilor lui Petică aparțin sferei artistice, în notații precum : *„turnurile orașului se estompează nedeslușite ca într-o gravură germană medievală“* (*ibid.*, p. 243) ; *„șirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă : un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic“* (p. 244) ; *„o notă suavă se înalță lină ca o față de madonă melancolică într-un templu curios“* (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cîntecele care îi amintesc scriitorului melopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care strălucește ca într-o pînză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei românești; l-am întîlnit de cîteva

ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparține însă unei alte constelații spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conștiințe de estet, urmărită de senzații de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile și în strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Preţiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac" etc., provine din același izvor. Tot de-acolo și înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanței proprii a sufletului său, stăpînit de nevroza poetului modernist, ca o apariție *„fantasmagorică, sinistră și dezolată"*. Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ștefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar și puținele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei românești în epoca din jurul anului 1900.

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atîtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Șt. Petică. Pînă la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist. Sunt mulți ani de cînd am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deși, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului semănătorist și autorul *Cărții de aur*, afinitățile lor de structură nu sunt contestabile, încît nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două și cu trei decenii mai tîrziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 pînă la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor și naturilor moarte, cu descrierea *„dulcilor intimități (ce) se desprind dintr-o gospodărie veche"*, în care lucrurile stau nemișcate și vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo *„și le mai pălește fața cu sărutările*

[1] În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii și portrete literare*, *Ramuri*, 1939.

lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o ușoară negură" (*Proză*, p. 3). După norma internă a curentului, natura este văzută și aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că *„în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari"* (p. 7), așa cum s-ar putea întîmpla cu o bucată de stofă sau de pînză. Imaginația artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradițional, încît luna însăși poate apărea ca *„o podoabă aninată, așa, într-o doară, de cineva fără gust și fără simțămînt artistic. — Se vedea cît de colo,* continuă estetul sceptic, *că-și dădea seama că ieșise din convenționalul lucrurilor existente și indignată parcă la fapta mea nebună, își trase un nor peste față și se acoperi, și așa — întunecat, peisajul rămase și mai straniu"* (*Un vis simbolic*[1], *Proză*, pp. 9—10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele și alte materiale prețioase, „smaraldul și chihlimbarul" cu care sunt asemănate frunzele primăverii și ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca niște boabe de „rubin" ș.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă și prin sufletul lui Petică, obținem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puținătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sunt mai degarabă schematice, atunci cînd i se pare a recunoaște în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, *„două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi"* (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, *„două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas"* (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică și în proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulțumește să noteze *„florile albe și galbene ale salcîmilor, petele viorii*

[1] Sub titlul *Oglinda fermecată*, în volumul la fel intitulat, apărut la *Flacăra*, în 1911.

de umbră, lumea multicoloră de tufare" (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanța coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reține tonurile și valorile.

Caracterizările lui Anghel aparțin rareori datelor sensibile. Ele sunt susținute de obicei prin mijloace intelectuale, prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sunt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuințat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluînd exemplul înfățișat mai sus, cînd, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărîmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre *„stridenta voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare"*, simțim hotărît că este prea mult. Nu este nevoie de atîta știință pentru a auzi cum se sfărîmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cît despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „antropomorfi" nu era deloc potrivită. Limbajul filosofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „antropomorfic" nu este legat, în întrebuințarea care i se dă cuvîntului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia și în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor

celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întîi, atunci cînd dorește să înfățișeze idei de proveniență savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă, începutul bucății *Arca lui Noe: „Trăind în tulbure vremi*[1] *și neștiind ce poate să aducă ziua de mîine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea ști nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui de sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal“* (*Proză*, p. 67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în această mostră stilistică, „esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar“, ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atît de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încît alături de voca-

[1] Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.

bularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate", potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noștri", despre „Dumnezeu", despre „făptura" lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiința lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci cînd stilizează pasagiul citat prin două serii de termeni, derivați din două obîrșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul pasagiului adaugă a treia aproximare a realității supreme, vorbind despre „teoriile" mai noi cu privire la ea, „adaptările" invocate de biologia modernă pentru a-și explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atîtea ipoteze, nu aderă cu adîncimile lui la nici una din ele încît, eliminînd solemnitățile credinței, poate înfățișa totul drept „jucăriile unei fantazii uriașe", ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică și trivială ; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal". Abia acum ni se lămurește întreaga semnificație stilistică a pasagiului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bîntuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rînduri ale pasagiului : „misiva divină" care alcătuiește desigur un mod glumeț de a vorbi. Întreaga bucată, evocînd soarta variată a creaturilor și, printre ele, a sărmanului poet este menținută într-o atmosferă de humor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcțiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucății *Arca lui Noe*, prelucrarea humoristică a vechiului motiv biblic: *„Și astfel, Noe, întîiul armator al vremurilor, primi*

comanda unui titanic steamer *ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuințate pe care le deținea cel înalt și cu care se hotărîse să dușeze patruzeci de zile și patruzeci de nopți biata omenire*". Prezentarea lui Noe ca un „armator", a corabiei lui ca un „titanic *steamer*", a potopului ca un „duș", asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuiește baza psihologică a surîsului impus în cele din urmă cititorului. Iată și evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui : „*Ce era,* se întreabă scriitorul, *această quintesență de bestii, purtînd marca aceluiași concesionar, spre care țel mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la același diapazon, ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte și corn, copită și unghie, gură și ventuză, gheară și periferii catifelate, glas și răget, instinct și inteligență, candoare și brutalitate... ?*" Procedeul semnalat mai sus se repetă și aci. Noe este un „concesionar" ; adunarea animalelor o „internațională" și, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvînt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă și înveselitoare prin sine însăși : „un tamazlîc de ginte eteroclite". Altădată, ni se vorbește despre un doctor care nu era văzut decît într-o trăsură, trasă de doi cai bătrîni și condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust și melancolic al micului oraș de provincie. „*Era deci un doctor plus toate derivatele lui*", ne spune scriitorul. Existența lor nu putea fi concepută decît ca o „*pluralitate*". „Derivate", „pluralitate" alcătuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care scriitorul îi voiește pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenței evocate prin el. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede „*împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibiși cu piciorul de mărgean, cuprinși de un etern narcisism... cocori degenerați și fumurii... și*

într-un bazin în care ai spune că și-au spălat copacii chlorofilul, cîțiva crocodili beți ca niște lazaroni" (*op. cit.*, p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea științifică sunt manifestările unei atitudini savante și lucide care se înveselește pe propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconștiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în această privință interesantul pasagiu din bucata *În Grădina Plantelor : „În straturi, toate florile primăverei. Pajiștile verzi, ca niște covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri și de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țintirim plin de epitafe medicinale, o internațională de mireșme."* Tabloul este construit în discretă amplificare retorică și pentru a obține variația în expresia aceleiași noțiuni colective : „norod", scriitorul se adresează legendei, științei și politicii, în tezaurul lexical al cărora găsește pe rînd, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internațională". O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atîtea echivalențe, cu asociații secundare atît de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectînd impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. În sfîrșit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă*, descrierea șoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrîn : *„la semnalul dat de marele lor maestru, își destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele"* (*op. cit.*, p. 32). Înlocuiți în „fermentatele, ignobilele știri" adjectivul neologistic printr-unul neaoș, lucrurile ar

fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidențialul suflet“ este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenția usturătoare. Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine în creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întîi în legătură cu acele pagini pe care, reluînd o expresie a lui Barrés, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpînirea unei efuzii lirice, pătrunsă de numeroase valori ale gîndirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, o dată cu buchetul de roze primit din mîinile unei colege, bă-

iatul de altădată dobîndește, în miresmele lui, revelația turburătoare a iubirii : „*Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin*" (*Biserica din răzoare*, p. 27). Scriitorul nu se restrînge la impresie. El coboară în adîncimea ei, pînă la stratul semnificațiilor ei generale. În senzitiv se trezește moralistul, teologul, și inima simțitoare a băiatului de altădată ni se dovedește a fi devenit conștiința încărcată de gînduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se folosește de numeroși termeni neologistici, pe care el îi asociază dealtfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Și aci întîmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi și permanent al limbii, întregește aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante : „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-feminin", alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociații, care dau scrisului său nu știu ce mișcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie și capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari [1], trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considera separat, ar dobîndi noi și necunoscute justificări.

---

[1] D-nii E. Lovinescu și D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

Cînd comentarul liric și intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire și sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tînărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaște în bărbatul Clarei pe omul care trebuie să joace un rol de seamă în destinul său: *„Un om înalt și subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenușie și cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mîinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am știut cu cine am de-a face. Sînt suflete a căror tainică substanță este omogenă — fie ele bune ori perverse — și cunoașterea lor o sorbi cu ochii, fără greș, de la prima întîlnire. Sînt alte suflete, însă, a căror taină e complexă și fugară"* (*Bisericuța din răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate" este un mod de a vorbi care interpretează realistic aparența omului înalt și subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborîtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistică lucrează aici ca un mijloc al caracterizării realiste. Cît despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță este omogenă" sau la acele „a căror taină e complexă și fugară" ele sunt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzînd către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale științei și filosofiei, neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sunt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipește nici o clipă de conștiința obsedată a îndrăgostitului?: *„În toate călătoriile extraordinare, la care fantezia mea aprinsă o asocie*

(notează povestitorul), *Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie, ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier"* (*op. cit.*, p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărîri ale soldatului Constantin Fierăscu sunt dezorganizate de întîlnirea cu locotenentul Mușat, fostul camarad de teatru devenit acum șeful lui prea indulgent : *„Nefericita-i întîlnire cu Mușat* (ni se spune) *...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers"* (*op. cit.*, p. 109). Iată și pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecînd Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndrăgită, în luptă cu conștiința-i neînvinsă : *„Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros și nehotărît deasupra Dunării, ca și cum ar fi voit să-i înțeleagă gîndul, se ridică în luminoasă și nobilă columnă"* (*op. cit.*, p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova*, un întuneric adînc pune stăpînire pe fața pămîntului : *„Întunerec nepătruns stăpînea pretutindeni și rostogolea, ca în aceeași taină minerală, și cerul și pămîntul"* (*op. cit.*, p. 168). „Taină minerală" nu este o reprezentare a fantaziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbutește notarea justă a unei senzații, în comparații care se mențin pe terenul simțurilor. În povestirea *În pădurea Cotoșmanei* un foc de armă răscolește toate ecourile pădurii. *„Pădurea se dădu peste cap și clocoti ca un ulcior care plesnește în foc"* (*Clopotele din Mînăstirea Neamțu*, 1916, p. 62). Totuși, scriitorul rămîne rareori pe acest teren, încît chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucății *Sub nouri*, asociația intelectuală reintră în drepturile ei : *„Eram între nouri și pămînt, și de jur împrejur, pe variația infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele norilor și strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neștiut, intra de-a dreptul în nouri și făcea un fel de țițînă uriașă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului și*

dedesupt cu revărsarea munților" (*op. cit.*, p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu nouri și stînci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruință de stilul lui Galaction ca „alegoria", adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sunt figurile de stil mult întrebuințate de retorica creștină și desigur că formației sale de teologi i se datorește în opera lui Galaction lunga lui înlănțuire, din care spicuim numai în *Bisericuța din răzoare*: „cisterna trecutului", „cerul de cărbune al nelegiuirii", „tiriziile descumpănite ale conștiinței", „acele persuasiuni", „cheia milostivirilor cerești", „pășunile cucerniciei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căințe", „secera pocăinței", „mirișstea patimei", „lepra iubirii stricăcioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sîngelui", „cununa biruinței" etc., etc. Marei mulțimi a figurilor din această categorie i se datorește una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variația temelor ei, circulă accentul retoricei edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace materiale, Gala Galaction este în același timp un analist al pasiunilor intense. Toate mișcările sufletești pe care le notează pana sa sunt surprinse în momentul dezlănțuirii lor maxime. Ceea ce el reține sunt totdeauna stările de vehemență internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl folosește cu precădere este „potențarea". Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor: *„Ani de-a rîndul nevinovații și suavii trandafiri mi-au fost inimici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remușcătoare"*. Epitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuiește o

asociație dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altădată, în *Copca rădvanului, „vioara începe să sune o poveste dureroasă și de necrezut"*. Altădată ni se vorbește despre o „soartă năprasnică și de necrezut", despre „iadul voluptăților neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele și zguduitoarele frumuseți de iunie", despre predica unui pastor „strălucită și constrîngătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personagiu, despre „chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" și despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare și nici un altul care să-l fi cules cu mai multă preferință din sectorul nuanțelor intense. O violentă creștere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionomia prozei lui Galaction.

Pentru conștiința literară a epocei pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situația pe care o deținea, în generația anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudokinegheticos*, Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puțin în aceia ai cunoscătorilor și pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contimporan al cuvîntului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei românești la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecțiile pe care le-a stîrnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut *ce* scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Și de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a disprețui niște atitudini care se învecinează dealtfel, după cum este drept să observăm, cu gingășia și cu umorul, Arghezi rămîne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însușiri de forță și preciziune, stăpîn pe o imaginație ingenioasă, un meșter suveran al limbii, adusă să vibreze sub pana sa, cu accente necunoscute pînă la dînsul. Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertății creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înțelesul pro-

priu al cuvintelor sunt deopotrivă călcate, fără ca scrisul lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul își creează singur dificultăți, pe care se complace să le rezolve cu ușurința și siguranța unui artist de o neobicinuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însușirea care uimește necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori, renunțînd la regulile obștești ale întrebuințării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mîinile sale și plăcerea pe care o resimți față de succesul unui astfel de exercițiu riscat face parte din ordinea satisfacțiilor pe care ni le procură jocul și virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfățișeze pe sine însuși ca un meșter abil al cuvîntului, un artizan care nu vrea să-și atribuie alte merite decît acele ale îndemînării și hărniciei meșteșugărești. În bucata *Slovele*, el pune în gura copilului său cuvinte pe care și le adresează de fapt singur : *„Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți cheltuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu ? Cînd mă culc și cînd mă scol, tu ții o surcea neagră în mînă și o duci pe o hîrtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hîrtie. Slove faci ? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcînd slove ? Și pentru cine le faci ? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știu, un băiat ? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă ești, cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrîn. Tu nu ești serios“ (Ce-ai cu mine, vîntule ?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, odată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, *„poeta faber“*, a cărui figură un alt mare meșter al cuvîntului, Paul Valéry, a propus-o contimporanilor și conaționalilor săi.

Dar cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a literaturii noastre. Cîțiva scri-

itori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară, nu numai pentru a completa rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atît inedite, cît mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stîngace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atît de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sunt tot atîtea laturi ale tehnicei artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de a libera asociație vizionară pînă la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrînge. Fantazia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cîntecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii : *„Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învîrtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpînește“ (Poarta neagră*, f. a., p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantazii

vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă estetului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei : *„Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămînță de mister. Din tiparele lor pînă în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din cîte a descoperit natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smaltului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus cîte un corset de mătase, cîteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui“ (op. cit., p. 239).* Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi : *„Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe peretele meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunt și bogat ce-l acoperă, sticlește ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor destinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de cîmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Cîte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, ce ascunde capul, ca un vîrf“*. Termeni proprii, comparații și metafore sunt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere,

despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu flori de cîmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii și al vieții. S-ar putea spune că insectele și fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice și artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor și al fluturilor. Procedeul este de altfel mult mai general în proza lui Arghezi. Cînd nu întîmpinăm zugrăvirea vieții, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică : *„Ca și ciorile, deținuții se pregătesc de noapte, încercîndu-și ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vîntul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sunt improvizate din bucăți de sticlă, spînzurate unele de altele prin cîte un cîrlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi“* (*Poarta neagră*, p. 51). Rareori însă Arghezi se mărginește la astfel de preciziuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantazia vizionară reapare, reliefînd de pildă o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul *„cu așternuturile răsturnate se tîrăște în odaia mare, pe cearșafuri pînă la uși, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort și a plecat. El poate că bîjbăie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceșii uscați ai unui buchet“* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?, 1937*, p. 33). Și, în aceeași bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forță poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecționată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. *„În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină și țărîna tim-*

pului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vălul moale al uitării". Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrînirea lucruilor, recea lor combustiune, „arderea fără văpaie", surprinsă de data aceasta nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de cîte ori lucrurile și ființele sunt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scînteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparații sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai cîteva. Mai întîi plantele. Iată bradul : „*Vîrful pomului nou căuta cu sfîrcul în sus, și ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier*" (*Cartea cu jucării*, p. 43). Caișii : „*Le-am găsit dimineața furcile ramurilor cu totul albe, ca și cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopții și ar fi înghețat pe ele varul de argint al lunei și de sidef*" (*ibid.*, p. 69). Iată liliacul : „ *...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vîrfuri de ramuri subțiri, ca niște pămătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus*" (*ibid*, p. 70). Iată cartofii : „*cîrtițe încremenite*" (*Ce-ai cu mine vîntule ?*, p. 135). Lîngă plante, animalele. Rîndunelele : „*De cîteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece și s-au întors, prinse pe firele telegrafului șoselii, ca niște cravate și funți*" (*Cartea cu jucării*, p. 124). Cobaiul : „ *...acest brînzoi cu ochii fierbinți*" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 8). Pisica, adeseori evocată : „*A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcînd pe puf și surîzînd din pupilele de alamă și chilimbar. Gurița ei trandafirie a șoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, și m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împre-*

unã" (*ibid.*, p. 8). Şi pe linia aceleiaşi proiectări cosmice, pentru tot ce este misterios în fiinţa felinei, iată torsul pisicii : *„Toarce ca fusul, murmură ca marea, cîntă ca vîntul, şuieră ca grîul. Aşa bocește pădurea, aşa curge apa, aşa geme salcia şi bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pămînt, mîţa ascultă lăuta lumii, care cîntă pretutindeni, în cele de sus şi-n cele de jos, în prăpastie şi-n piscuri şi-n creasta tăriei, şi visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape"* (*ibid.*, p. 87). Iată păsările domestice pe rînd. Cocoşii : *„Zugrăviţi cu flăcări de paradă şi moţaţi cu creste, cocoşii în mare ţinută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al căreia sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută"*. Găinile : *„Cucoanele găini, în şaluri şi scurteici de catifea, schiţează metanii, sărutînd pămîntul"*. Gîştele : *„Gîştele purced în papuci, ca spre un arhondaric şi o stăreţie"*. Raţele : *„Raţa leşească, neagră, cu ochiul alb şi pătat în roşu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc"*. Curcanul : *„Se iveşte în şalvari balonaţi, curcanul, ca un paşă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuţi"*. Curca : *„Nimic nu surîde în curci ; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cînepă, ciocul, privirea, eternizează în gospodăria fermei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care şi-a pierdut slujba, ghiozdanul şi umbrela şi ţine mîinile ca şi cum le-ar mai avea (ibid.*, p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceaţa, toamna : *„Ceaţă fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul"* (*ibid.*, p. 42). Pădurea de molifţi : *„Zece mii de cruciaţi au îngenuncheat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunţile aplecate, lîngă steagurile înfăşurate şi lîngă suliţi"* (*ibid.*, p. 66). Seara : *„ ...beciul serii scoboară turlele în pămînt"* (*ibid.* p. 67). Umbra : *„...cîine sur cu tălpile de catifea"* (ibid., p. 75), şi altele multe, dintr-o serie neistovită şi din rezervele unei imaginaţii care ştie să substituie deopotrivă

imaginii reale analogia ei suavă și delicată sau comică și grotescă.

Aspectul uman este și el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunța prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însuflețește mai întîi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviți în *Poarta neagră*, există și un individ care cumulează suferințele privațiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, *„hoitul lui va aparține în curînd, pe vecie, curții marțiale care l-a depus"*, reflectează scriitorul. În legătură cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripție : *„E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă ; un imens manechin, cu o distanță între ghete și șapcă, acoperită de mațul unui corp de mai mulți metri dubli"* (*Poarta neagră*, p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare : *„Și miercuri o vizită cumplită. Un tînăr cu pleoapele înnodate de o ușoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări"* (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu citățm decît începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în disprețul senzațiilor de dezgust, pe care nici reprezentanții celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeași măsură, cu un sentiment mai îndîrjit în acțiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoșenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente și, poate, a unei rele dispoziții față de oameni, care nu se manifestă atît prin explozia sentimentului propriu, mărturisit dealtfel și el uneori, cît mai ales prin zugrăvirea imaginilor năzărite fanteziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urîtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură și-o sporește pînă la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decît în

această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră și rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemiști francezi, un Léon Bloy, un Laurent Tailhade, un Léon Daudet, unde verva satirică este sprijinită de o fantazie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este în aceeași măsură artist al cuvîntului. Puterea sa de a se exprima ocolește uneori prin imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociației neașteptate de cuvinte. Scînteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puși rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuințare epitetului rar, neuzitat : Un prevenit în justiție pretextează un ulcer stomacal pentru a-și îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic" (*Poarta neagră*, p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neașteptat. În același fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit", despre un „surîs caramel", despre „bliduri concave, imnuri în putrefacție, electricitate covăsită, imensitate chircită, bale textile" ș.a.m.d. Epitetele sunt uneori nu numai rare, dar și contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neașteptat și uimitor, violența caracterizării sporesc atunci în consecință. Astfel, în *Icoane de lemn*, ușa unui paraclis, sculptată după un model corect și banal, ni se spune că este împodobită cu *„ornamente frumoase și slute"* (p. 59). Rareori aceste două calități au putut fi afirmate despre același lucru. Evocînd Efemera, *„zeița verzuie a libelulelor nocturne"*, ni se vorbește despre *„ființa ei de neființă"*, cu referire desigur la transparența aeriană a materiei ei. O melodie a tinereții, răsunînd deodată dintr-o veche flașnetă hodorogită, este *„un cîntec foarte vechi tineresc"*. Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mîna impulsivității lui. Astfel, în *Poarta neagră*, un deținut simandicos, în jurul căruia se desfășoară solicitudinile mamei sale, devine *„fiul adorat, licheaua strălucită a pîntecului ei"*. În sfîrșit, alteori cuvintele nu sunt asociate nici măcar după raporturi de contradicție. Ter-

meni încoordonabili sunt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre *„inconștiența lui artistică de viței și de copac"*. În același loc, sporul de pîine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este *„trebuincios animalului său înfometat și elastic"*. Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca *„un ins cu ochelari și moletiere"*. Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune : *„trecuseră două luni de zile și de flori"* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?* p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spațiul interior al frazei se lărgește fabulos, impresia se potențează în raport cu distanța care separă cuvintele care o exprimă și ceva ca farmecul unui delir poetic învăluiește întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori — ceea ce am putea numi — încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu : *„Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, și semeț"* (*Poarta neagră*, p. 59). Este vorba de momentul în care un deținut recăpătîndu-și libertatea, vechea lui semeție reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic și semeț" al doilea complement de mod este separat de cel dintîi, printr-o incidentală, și astfel împins la sfîrșitul frazei, dobîndește un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul : *„Procedînd într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri și cu o conștiință neștirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui"* (*Poarta neagră*, p. 182). Atributul „prematur" care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul", este împins mai departe și pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers ; în loc ca unul din elementele propoziției să fie deplasat mai departe, este așezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziționarea atributului : *„În mers, în-*

vîrtită, coada atingea jumătatea spinării" (*Cartea cu jucării*, p. 86). Atributul „învîrtită" pus înaintea substantivului „coadă", căruia îi aparține, devine obiectul unei reprezentări mai vii, constituie imagine. Iată și un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale : *„Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă ațintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus pînă jos, a plopului și a zidului lung, se va fi închegat"* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul și zidul lung", dizlocați astfel din poziția lor normală și parcă încadrați, ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu : *„E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă"* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?* p. 144). Relativa : „care totuși îi atrage" apare mai tîrziu decît locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic". Aproape toți prozatorii români pînă la Arghezi și, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite

categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decît acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VIII

IRONIȘTI ȘI HUMORIȘTI

•

C. HOGAȘ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PĂTRĂȘCANU, AL. CAZABAN, GH. BRĂESCU, G. TOPÎRCEANU, AL. O. THEODOREANU

Ironia și humorul sunt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroși scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contimporan, Negruzzi, Filimon și Ion Ghica, Brătescu-Voinești și Sadoveanu, Anghel și Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vîna tradițională a humorului și ironiei. Dar printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă rîde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Rîsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sunt apoi neajunsuri sau diformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale rîde însă din marginea societății, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde astfel un drum ca între două momente ale conștiinței umane. Căci au rîs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, cînd rîsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau rîsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decît asupra neajunsurilor societății. Poeții comici încarnează și la acest

nivel al culturii primele conștiințe individualiste, dar rîsul lor lasă neatinse aspectele coexistenței omenești, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Cînd societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obștești ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului și impus de el în primul rînd al prețuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțina lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decît acel al poporului, în basmele și snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu așezările sociale descătușează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, șiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care rîde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptînd o privire lucidă și neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii și societății lui. Cine rîde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținînd condiției umane, aderă și cu persoana celui ce se înveselește. Nu știu dacă așa apare humorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a humorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă și Caragiale este și în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mișcă producția humoriștilor și ironiștilor de mai tîrziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărtășită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale și, prin dialog și observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistică înaintașă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și humoriștilor, Calistrat Hogaș este fără îndoială una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sunt mai vechi; ele aparțin unui alt moment decît acela în care scrisul

său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mînăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăș al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu odată vestejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși humorul lui atrage pînă la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că sub înșelătoarea lui aparență află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept *„oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice"* (*Cuconul Ioniță Hrisanti*, postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaș a fi el însuși, ori de cîte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu rîsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast humoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuși. După ce, înaintînd spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzînd în Infern, el adaugă : *„Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică"* (*Pe drumuri de munte*, 1914, p. 20). Iar cînd, după un mers obositor, în tovărășia dascălului Alecu, la care laudă *„păginismul lui fără ascunzișuri"*, călătorii se așază să ospăteze, scriitorul notează : *„Ne așezarăm, deci, în mod*

antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț". Reminiscența clasică se instalează și în relatarea frugalei colațiuni care urmează : „*Dascălul Alecu era mai mîndru decît un rege și mă așteptam să-mi spună, că Lucullus era un calic și Labdacus un bucătar prost...*" Dar adaugă scriitorul, trăgînd din știința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un rezultat decît la hulpava devorare a pîinii și cepei împărțite cu dascălul Alecu : „*se vede că în Arghir ori Tilu-Buhoglindă, care, precum spune el însuși, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Oricum însă, pînea pînă la cea din urmă fărîmătură și ceapa pînă la cea din urmă foaie verde fură desființate : ospătasem*" (*op. cit.*, p. 32). Nenumărate sunt reminiscențele clasice în proza lui Hogaș : desagii goliți de hrana conținută mai înainte devin „*ușori ca și sacul lui Esop*". Înconjurat de tinerele femei și fete de pe valea Ozanei, scriitorul își face impresia unui „*Apollone înconjurat de un cerc de grații*". Tovarășului de drum i se adresează cu apelația : „*Junele și grațiosul meu faun !*" Iar cînd pe același tovarăș îl contemplă dormind zgribulit în tîrla părăsită de pe Seștina : „*Cine ar crede,* se întreabă scriitorul clasicizant, *că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate își doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaș din vița blondului Apollone ? Tot așa îmi închipui că trebuie să se fi întîmplat și cu divinul tău strămoș, sub ploile Arcadiei, cînd se tocmise văcar la regele Admet*" (*op. cit.*, p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu humor, nu mai era un procedeu nou în 1883, cînd Hogaș începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi* din Piatra-Neamț.[1] O folosise Al. Odobescu în *Pseudo-kinegheticos* cu un deceniu mai înainte,

[1] Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor Regale* din 1 martie 1941.

adică într-o vreme de cînd datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind de pildă despre „munții înalți", despre „văile tăinuite și adînci", despre „finețele dese, înalte și înflorite", despre „aerul îmbălsămat", ca și despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Cînd vîntul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași: *„S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tînăr al lui Decembrie: aceiași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprîncene încruntate! Numai căruntețea îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea"* (*op. cit., p. 22*). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează — după cum am văzut — cu imagini individualizatoare, cu profuziunea colorii picturale, tot atîtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sînt împrumutate în întregime poeticei clasice. Cînd nu este epitetul general sau alegoria, întîmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl întîmpină la Agapia este *„colosalul măturoi"*. În același loc, o bătrînă călugăriță are o *„raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci"* (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă: *„cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer"* (p. 175). În nuvela *Floricica*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brînză și o face să dispară în pîntecele său, *„întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adîncă a unui cutremur de pămînt"* (p. 195). Iar propria foame a autorului devine *„furia flămîndă a dinților mei"* (p. 243) etc. Humorul lui Hogaș se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor

astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată : hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sunt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei ii fac scriitorului impresia *„unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb ; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acătaseră cărbunii stinși ai focului de spetele hribilor mei* (p. 258). Se înțelege că mișcîndu-se pe terenul poeticei clasice, Hogaș nu va individualiza peisagiul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținînd altor curente și formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisagiului este de fapt problema realismului artistic. În ce-l privește pe Hogaș, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisagiul general, descriind, de pildă, un adînc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră : *„Soarele cumpănise acum după dealuri și nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, încît piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, își stînse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse nemărginitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile“* (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un humor sănătos și comunicativ, Hogaș nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei românești. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menține în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic și liric, prin estetism și intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri dealtfel restrînse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreținută, bătrînețea verde. Emulul lui Negruzzi și Odobescu aducea cu

sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetînd să mai stăpînească epoca, putea fi prețuit cu plăcere în această manifestare excepțională a lui.

Hogaș este un autor stăpîn pe o incontestabilă putere verbală. Abundența cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaș, ca și la Creangă, unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungînd la Văratic, el admiră pe drumurile mînăstirii cum se încrucișează *„moda lumească cu uniforma bisericească: rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mîna goală cu mănușa, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăznețul călcîi «Louis Quinze», negrul posomorît cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala și, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri!...“* (p. 15). Altădată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis: *„zgripțori cu gheare colosale, grifoni înaripați, bazilisci cu ochii de jăratic, crocodili cu rîtul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mîță, cu nasuri sucite, cu coarne urieșe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige...“* (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simțim lămurit că dictează nu numai necesitățile viziunii, dar și plăcerea de a descătușa șuvoiul viu al cuvintelor. Din același motiv psihologic al încîntării verbale provine și epitetul rar, de proveniență cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice, covrig fosil, ospețe viteliane, lumină ogivală“ etc., un procedeu prin care Hogaș se înrudește cu scriitorii curentului intelectualist și estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaș se găsește la un pol opus mai tuturor celorlalți ironiști și humoriști ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător cîștigă noi aderenți. În timp ce Hogaș stilizează, potențează, idealizează realitatea, ca toți scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrășcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunînd stilul literar unui proces de

regresiune către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu își găsește motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcționari, proprietari mărunți, fete bătrîne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovărați cu cîte o familie grea, o întreagă umanitate măruntă, osificată în cîte o manie, suspinînd sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui humorist delicat, care nu-și permite să rîdă de eroii lui, decît pentru că în taină le dăruiește iubirea și compătimirea sa. Pătrășcanu se mișcă în lumea politicianistă, atunci cînd nu povestește simple anecdote, fără o semnificație mai adîncă. Atitudinea lui este apoi înțepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuții realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrășcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturilor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care — după cum am văzut — nuvela și chiar romanul realistic rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spița sa se trage, în această privință, din „nuvelele fără oameni" ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc și din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în schițe precum *Cît ține liturghia, Acasă, În vacanță, Noi și vechi,* dar existența, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schița *Cît ține liturghia,* cochetă matură, superstițioasă și visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o înconjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atîtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă se-

ducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o imprimă lucrurilor : *„Răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă ; s-a întunecat ; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin ! Un neceser cu oglinda spartă ; parcă l-a furat somnul lîngă pernița cu nisip ce-i stă de straje albăstruie, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit ; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat ; apoi un borcan cu alifie vînătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucrușoare ; un șoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de janilie fără un picior ; două baletiste învechite, cu brațele rupte ; o bucățică din* Universul, *o cutie cu pudră și mai multe cărți de cîntece. Peste tot praf și sămînță de cînepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji“* (*Nuvele*, 1903, apoi *Opere complete*, I., p. 13).

Cînd oamenii apar în scenă, humorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar mai presus de aceste mijloace, așa de răspîndite printre prozatorii români, de cînd Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fata bătrînă din *Vulturii* (1907) adusă la vibrații discrete și tîrzii de tînărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian *„cu una Madam Silberstein și făcea progrese uimitoare“*. Fratele mult iubit și strașnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huși : *„Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricînd cu banii“*, explică autorul. În nuvela *Pe drezină*, cucoana Sultana nu bănuiește trădarea pe care o pune la cale soțul ei, șeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea : *„Atît de jos își socotea bărbatul pe lîngă ea, și ca origine și ca poziție, și ca creștere și ca tot în fine“*, comentează scriitorul, reproducînd cuvin-

tele eroinei. Funcționarul Perseanu, unul din cei șase slujbași de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie: *„Blajin și politicos la culme, Perseanu era bine cu toți"*. În nuvela *Un plagiat*, compusă în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunță în același timp că fratele Virgil *„a terminat pictura la Paris anul ăsta și s-a întors definitiv în țară"*. Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil *„are de luat niște poziții, pentru un peisaj la care lucrează"*. Prefectul Mișu Georgian, din nuvela *La vreme* își compromitea situația în capitala lui de județ: *„Opoziția locală începuse să murmure"* etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu își situează oamenii în atmosfera lor și îi reduce la o măsură măruntă, de care humorul scriitorului poate să se înveselească și să se înduioșeze în aceeași vreme.

Mijloacele lui Bassarabescu sunt deci mai mult verbale. Scriitorul aparține unei perioade anterioare abundenței imagistice de azi. Din cînd în cînd totuși o imagine, o comparație înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofițer, un tablou grupînd pe toți camarazii, în poze înconjurate de cîte un chenar oval, spînzură pe perete: *„S-au strîns ca muștele în jurul colonelului"* (*Opere*, I, p. 38). Funcționarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său: *„Mîna dreaptă, grasă și mare, turtită pe registru, se mișca pe hîrtia liniată, greoi, ca o broască amorțită"* (I, p. 266). Conu Costache își supraveghează odrasla din pridvorul casei. Cînd copilul se întrece cu nebuniile, bătrînul *„se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, și striga la el de acolo spre maidan"* (II, p. 6). Masinca, sora telegrafistului Domițian, are un nas vulturesc: *„văzută în profil, părea că îndreaptă un triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greșită"* (II, p. 224). Cînd Mișu Georgian primește, din mîinile bunei și iubitoarei lui soții, scrisoarea conținînd dovada necredinței lui, el o citește cu nepăsare apoi, *„rupse hîrtia în bucățele și o azvîrli pe pămîntul negru dintr-un ghiveci, care*

se albi ca de o lumină" (I. p. 336). Imaginile lui Bassarabescu sunt prețioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitînd fantazia cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mișcare atunci cînd se întîmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D.D. Pătrășcanu sunt puțin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personagiilor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoherent al exprimării oamenilor necultivați : „*Doamnă*, se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenții, *acestea sunt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanță în viața d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu*". La care femeia răspunde : „*Veți vedea îndată... Copilul acesta, al ofițerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofițer... și la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăț... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocîrlan... foarte gentil... și acum...*" (*Ce cere publicul de la un deputat*, în *Schițe și amintiri*, 1909, ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notații, ca și dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine și stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realități triviale sau neînsemnate. Cînd deputatul își amintește că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înțelege că „*chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, și din nefericire nu voi ajunge decît atunci cînd...* horribile dictu... *adversarii mei naturali vor fi chemați de încrederea poporului, să pună mîna pe frînele conducătoare de la carul statului...*" (*ibid.*, p. 58). De fapt, întîmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamația „*horribile dictu*" este scoasă cu prefăcută oroare și vechile locuri comune ale retoricei politice : „adversarii naturali, încrederea poporului, frînele statului" sunt pro-

nunțate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim disprețul sau lipsa unei reale îngrijorări. În același fel numește autorul cu voită pedanterie, purtarea lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizați, *„un gen de locomoțiune pe care nu-l mai practicasem niciodată"*, un *„sport al biruinței"*, după cum vestmintele albe ieșite la iveală în timpul acestui exercițiu, devin *„lenjerie subalternă"*. Procedeele acestea ne sunt cunoscute mai demult și ele sunt generale în momentul în care Pătrășcanu le folosește. Poate că singura contribuție mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrășcanu trebuie căutată în direcția comicului bufon. Pățania cetățeanului Vartolomei care, în agitația pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cît pe-aci să-și dea foc casei și trece un moment drept nebun *(Decorația lui Vartolomei)*; insomnia profesorului Caranfil care căutînd, în timpul unei nopți întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, pînă cînd micul *Larousse* i-l readuce în minte și-i dăruiește odihna *(Învingătorul lui Napoleon)*; tovărășia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu niște ofițeri care sforăie etc., sunt motivele unei veselii ușoare, fără semnificație. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului : sforăiturile tovarășului de drum sunt *„niște triluri subțiri, în surdină, niște inflecțiuni fine, perlate, executate în ton minor, ceva subtil și melancolic..."* *(Simfonia wagneriană, op. cit.*, p. 145). Neologismul humoristic al esteților, al lui D. Anghel, de pildă, apare și la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducție stilistică, schițele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începînd din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observații care, interzicîndu-și orice aluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în țărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariția, superstiția, șire-

tenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înțeles prin antifrază, apare o întreagă galerie de chipuri triste și respingătoare, pe care le mișcă dinlăuntru cînd instinctul obscur, cînd viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecînd, altădată, să vîneze rațe sălbatice în Bărăgan, autorul cere oamenilor adunați în cîrciumă informații asupra bălților locului și pare a se hotărî pentru stufărișurile Revigei, cînd un băutor, un om mic și gros, se amestecă în vorbă, recomandîndu-i mai bine să vîneze pe Sărățuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui :

„ — *Reviga e o scursoare acolo* (îi spune omul)... *Nu găsește nimic... Da! Sărățuica e baltă... nu glumă... Întrebați oamenii... Nu-i așa, mă ?*

Oamenii încuviințară :

— *Da e mare... mare de tot !*

Căruțașul intră cu biciul în mînă. Țintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă :

— *Cum, mă, e mai mare Sărățuica decît Reviga ?... Reviga e scursoare ?*

— *Nu... nu !... Cum să fie scursoare ? Se poate !... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.*

Mă amestecai iarăși :

— *Cum rămîne atunci ?... Care-i mai lată : Reviga sau Sărățuica ?*

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău :

— *Apoi îs late amîndouă...*

— *Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica ?*

— *Da, da, e mai lată...*“ etc. (*Povestiri vînătorești*, p. 170).

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește de altfel în mod mai general de la comentarul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sunt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice

putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vînătorului din bălți și din păduri, pălesc în comparație cu acele ale semănătoriștilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notațiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent și ale unui spirit în revoltă față de tendința de a poetiza a contimporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluție a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroșate, alunecînd spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist în generația ajunsă astăzi la expresia ei definitivă este acela a lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele și schițe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine. Lîngă pagini de o semnificație mai largă, întîmpinăm improvizația ușoară, degenerînd în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieții militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline în *Scénes de la vie militaire* și în acele consacrate țărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziție comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu folosește tot scena dialogată, ca mai toți ironiștii și humoriștii epocii. „Obiectivitatea" în evocarea oamenilor și a situațiilor, prin eliminarea comentarului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărți-o cu nici unul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contimporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schițe țărănești ale acestuia, despre care vom vorbi în curînd, scriind după Cazaban, nu se poate spune

că Brăescu se găsește la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultînd în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluție al vechiului realism țărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns tîrziu la cariera literară, începuse să-și noteze impresiile culese dintr-o viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atît în originalitatea procedeelor, cît în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice pînă la creația de tipuri, adică la nivelul unui Caragiale, în așa fel încît să putem vorbi despre personagiile lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicînd mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvîrșită siguranță, în dialoguri în care nici o replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar cînd este neașteptat, ne convinge numaidecît.

În *Amintirile* sale (1937) Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpîni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfîrșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stîngace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrarul stăpînului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulțumirea stăpînilor ; aceea a bătăilor aplicate dădacii de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, pînă cînd, excedată, stăpîna casei, întrerupe : *Destul, mersi... nu mai da mata*" ; aceea a furiei agresive în care intra stăpîna, cînd i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtînd pălăria și umbrelușa care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filosofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experiențe ale vieții, în care a

avut să se convingă mai întîi de propriile lui slăbiciuni păcatele străine sunt privite cu indulgență, cu un scepticism amuzant, care ne cîștigă și pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare *Amintirile*, operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuințarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a lui Bassarabescu. Astfel, cînd greoaia Rola este gonită din fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea pleca *„cutremurînd obrajii, sticlele după dulapuri și cristalele lămpii din bagdadie"* (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obicinuiți, nu lipseau niciodată coana Elencu și coana Mărioara, *„două surori, care îmbătrîneau alături, îngălbenind ca niște gutui care se usucă încetinel, pe dulap"* (p. 27). Copilul lua aminte și la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale în casa mătușilor nu-i apăreau încă limpede și care *„vorbea într-una, mînca mult și cînd bea vin, nodul gîtului i se ridica și scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sîrmă* (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria așezată tocmai în fundul curții *„tîrîndu-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse"* (p. 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, *„bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte"* (p. 87). Cînd familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, *„în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă dădaca, cocoțată și ea pe saci cu așternuturi, ca un pompier în foișorul de foc"* (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topîrceanu, humorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca de pildă întrebuințarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care și poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuție. În *Scrisori fără adresă* întîmpinăm mici cronici fantaziste, prin-

tre care se strecoară și evocări de natură pline de humor și gingășie : *„Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton cu verdele din timpuri normale, ci e cald și variat ca-n delirul cromatic al unui prinț indian care s-ar ocupa cu pictura... Și fiecare pom și fiecare copac primește Toamna după ritualul lui moștenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întîmpinare roiuri mărunte de fluturi, ștejarii îi sună în cale din foi de tinichea ruginită, pe cînd arțarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca și perii se aprind la față de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor ; toamna devine hidraulică și cenușie“* (pp. 129—131). Altădată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sunt variații pe tema unei obsesii, ca la D.D. Pătrășcanu. Altădată resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violență polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici pastișa istorică nu-i este străină lui Topîrceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă* unde autorul, îndatorat mai multor formule contimporane ale humorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia și ale captivității la bulgari *(Pirin-Planina*, f.a.), autorul se salvează interior prin aceeași sensibilitate în fața naturii colorată de atitudinea, întîmpinată și la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul : *„Luna se înalță tot mai sus, tremurînd parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Și era atît de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îți venea să strănuți“* (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi de pildă trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația : *„...peștele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume“* (p. 104) [1], sau prin anacronismul și anatopismul voit, ca atunci cînd, după mai multe referințe la bio-

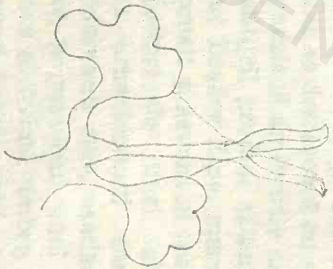
[1] Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră *„...era mai mamiferă decît oricare alt animal domestic“* (p. 110).

grafia lui Euripid, conchide : „...*Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul humorist englez — apărut pe pămîntul Helladei, în antichitate*“ (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiunii dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrarul și „panașul“ născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui humor, într-o anumită legătură de filiație cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice, care, cu multele ei grave asociații cronicărești și patriarhale, înveselesc atunci cînd sunt puse să exprime ușurătatea: „*Toate bune, gîndea Iancu* (personagiul care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), *dar eu bani de dat nu prea am. De unde atîtea mătăsuri, pălării, sulimanuri și alte asemine? Și rugatu-s-au Iancu de preasfîntul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea și să-i spuie : de-l înșală să știe și el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune... dar după acea spovedanie și-o cumpărat Aglăița casă-n Beilic și rădvan cu patru suri și vezeteu în fireturi, că tot tîrgu' urla. Și cînd o auzit Iancu așa batjocură s-o făcut a nimic nu știi și s-o trîntit la pat, scoțînd vorbă că trage de moarte*“ (p. 12). În altă parte, vorbirea personagiilor se desfășoară cu un fast stilistic, în care humorul amestecă amintirile clasicismului și ale pietății, ale culturii profane și sacre, ca în predicele pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin și cunoscător iscusit și savant al spețelor lui, le ține fiului său, manifestări ale unei abundente elocințe din succesiunea umanismului care rîde. Metoda lui Al. O. Teodoreanu este, așadar, aceea a pastișei istorice puse, în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra și scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipsește ironiștilor și humoriștilor mai noi : sarcasmul, satira amarnică. Rîsul lui Heliade și Hasdeu n-a avut urmași. Humorul senin al lui Hogaș, acela duios al lui Bassarabescu, maliția lui Pătrășcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sunt reacțiunile unor naturi lucide, rîzînd în numele bunului-simț și al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conștiința și o fac să privească cu durere și dispreț către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora, nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noștri alcătuiește poate limita, dar și farmecul ei mai degrabă senin.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IX

PORTRETIȘTI ȘI ESEIȘTI

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută odată cu primii realiști și continuată în operele scriitorilor savanți, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele și romanele realismului liric și artistic. Cine urmărește însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească și în fața unora din paginile eseiștilor și criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosința unor procedee de compoziție și a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiștii momentului [1], Octavian Goga rezervă un loc întins alături de viguroase ieșiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputația sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparținînd, prin toată formația lui, unui moment de moderație imagistică, Goga va asocia rar și cu discreție evocarea psihologică cu impresia fizică resimțită totuși viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui St. O. Iosif și Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbește despre *„ochii mari ai lui Iosif și pupilele neastîmpărate ale lui Ilarie“* (*Precursorii*, 1930, p. 137) sau despre *„sfiala ochilor“* poetului, *„care priveau cu atîta timiditate împrejur“*, despre *„strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat“* al criticului, despre aparența lui de

[1] Pentru istoricul termenilor „eseiști“, „eseu“, introdus de curînd în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunța în colecția „Cartea vremii“ un volum intitulat *Eseuri* ,rămas nepublicat și al cărui conținut este probabil că a intrat mai tîrziu în *Precursorii* ,1930 .

„șef de guerilă". În portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personagiul ne este înfățișat *„mîndru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renașterii"*. Caracterul personagiului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieții lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuță, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre humor, respingînd solemnitatea, într-o rostire plină de naturalețe și familiaritate. Cînd un prieten îi povestește odată despre „inventatorul" Vlaicu, amintirea fostului coleg de școală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune : *„Stai... stai ! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu ! — Mi-au învitat în pripă conturele unei fețe cunoscute. Un vechi coleg de școală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l știu ? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică și a lucrat-o în fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subțirel, oacheș, cu ochi negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuța lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tîmplărie și fierărie. Pe polițe, ceasornice în toată mărimea, chei, rotițe, clește și pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea și sonerie făcută de el — era o comedie întreagă"* (*Drumul unui cuceritor, op. cit.*, p. 235). Amintirea personagiului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povestește nouă, ci își vorbește sieși. El nu construiește o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria lui imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota graiul viu și este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitînd, amestecînd reflecția serioasă cu gluma și anecdota, lăsîndu-se cîștigat de duioșie și scuturîndu-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice și ironice, de valul cotropitor

al sentimentului. Cînd îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrățișează, nenea Iancu se adresează povestitorului : *„Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astîmperi... Ai ?... Și privindu-mă pe subt ochelari mă cerceta de sus pînă jos. Ian ridică mîinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine... Uite, ți-am adus niște merinde și două sticle de șampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét,* la magyar kiralyi *àllamfoghàz, mă rog frumos...“* În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul : *„Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa cînd din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune...“* Frumoasa extindere patetică a impresiei : „universul devenea mai bogat cu o minune“, face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Cînd, în *Drumul unui cuceritor*, portretistul și politicul reflectează la atîtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpînirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin *„tîlhari ai evoluției universale“*. Cînd vestea morții lui Caragiale îl ajunge, autorului i se pare că *„s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică“*. În discursurile politice ale lui Goga, nestrînse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sunt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare, 1920*, figurile profesorilor care au format generația sa sunt prinse în trăsături expresive, pe care le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerînd acea impresie muzicală, pe care nici unul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine : *„N-aveai înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care ofi-*

ciază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mreje nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scăpărări de facle și cîntece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atîta de muzical, încît parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii..." (p. 11). Rectificînd opinia curentă, gîndirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii : „*Urechea lui fină deslușea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută*". Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tînărul profesor N. Iorga, odată cu obligația în care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil : „*...totul era îmbrăcat într-un vestmînt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară, o senzație de proaspăt, un cîntec de viață intensă. Simțeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor*" (p. 27). Cît despre amabilul sceptic și filosof materialist C. Dumitrescu-Iași, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde finețea și mobilitatea lui îți sugera neapărat sentimentul limitelor proprii : „*Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretențios de care uzează alții, incomodîndu-te și răpindu-ți orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele : o vioiciune, o viteză de a-ți prinde gîndul, care făcea de prisos să mai continui fraza pînă la capăt, o vervă plină de scînteiere și de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii și lucrurile cu absolută*

lipsă de pedantism și de pornire, în sfîrșit o așa de copioasă povestire, încît nu-ți rămînea în fața ei decît să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale"... (p. 35)[1]. Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenței vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele și reflecțiile pe care acești oameni le trezeau în el, dar și prin comparația sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul și eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga și de Petrovici, dar reprezentînd o altă atitudine și alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dîndu-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, după ce fusese practicată de atîtea ori în lunga serie a volumelor *Critice*, portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producții este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însușire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viața modelelor, povestite cu vervă anecdotică și menite să confirme intuiția centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mișcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependență. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sunt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noștri, încît împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendința și, aș putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui Taine.

[1] Pentru caracterizarea oratorilor generației trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observații incisive, vd. și celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute*, 1937.

Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi ceva deopotrivă, cu *„la faculté maîtresse“* a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deși la scriitorul român, portretul primește adeseori retușele ironiei sale și nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebește portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcției sale. Oamenii sunt în adevăr văzuți, înregistrați în caracterul aparte al aparenței lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, așa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gârleanu, *„fostul ofițer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroși de odaliscă, cu fața smolită, cu mustețile răsucite, subțiate, înfășurat într-o nelipsită și largă vestă de flanelă“* (*Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiția generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăstăurile, ci le reia, le variază ușor, adîncindu-le în planul psihologic. Aparența moale a orientalului, cu *„ochii galeși de vădană obosită“*, este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veșnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoricești, *„Gârleanu se arăta neîntrecut făcînd și desfăcînd reviste, organizînd șezători și societăți, scoțînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald și molatec, lipsit de convingere, sub protecția unei priviri visătoare și obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim»“*. Cînd nereușita, la împlinirea scadențelor, îi era amintită, *„entuziasmul pornea de la început, spumos și inoperant“*. Generalizarea criticului completează în fine pe a portretistului: *„talentul lui era real, dar feminin și minor“*. Aceeași metodă este aplicată și în portretul celorlalți scriitori prezentați în *Memorii*. Iată pe D. Anghel: *„mic, cu extremitățile fine, denotînd o altă rasă și, în orice caz, un alt punct de origine decît cel obișnuit al scriitorului român, rural prin definiție, cu un cap piriform*

terminat printr-o bărbiță, cu obrazul prematur brăzdat de cute adînci, cu chelie aproape totală, cu o voce guturală și răgușită, spontan și impulsiv, Anghel aducea cu dînsul o notă de distincție, de rafinament, de cavalerism, dealtfel repede deviat în violență și agresivitate ; avea «un punct de onoare», pe care ținea să și-l apere prin redacții, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă". După viziunea fizică a omului, axa unică a structurei lui morale este găsită : „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură și o aplică. Iată portretul lui Iosif : „*Nimic nu poate fixa imagina de bunătate, de blîndețe, de resemnare inspirată de acest om, dealtfel, viguros construit, cu ochi bulbucați, dar adormiți sub pleoape roșii, cu păr negru ca pana corbului, căzînd în jos, precum cădea întreaga lui ființă de salcie plîngătoare... Iosif — era însăși expresia vieții vegetative, lipsită de reacțiune în fața oricărei nedreptăți și a oricărei situații, părînd că nu trăiește, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcția poetică învinsese în el vigoarea rasei...*" Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plîngătoare, în care darul poetic dobîndise preponderența asupra celorlalte funcțiuni ale vieții, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepții, pînă la derivarea atît de neașteptată într-un cîntec războinic și pînă la moartea pe care și-a dat-o singur. Tot astfel în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu cu imaginea lui de „candoare speriată" ni se înfățișează „distratul", în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă și spirituală", este văzută natura lui trubadurească și imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echilibrate, într-un stil care nu economisește neologismul, cu o vădită tendință spre conciziune după cum o dovedesc multele construcții debutînd cu propoziția secundară : „*Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului*".

Sau : „*Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaștere sau de raporturi...*“ Sau : „*Suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse...*“ Sau : „*Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica*“ etc. Sau : „*Reale și fără putință de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît a recunoaște primejdiile ca inevitabile*“ etc. (*Memorii*, I, pp. 7—9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sunt eliminate și întregul cîștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hîrtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi [1].

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și speța portretului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismului francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticei morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic“, „sentimentalii“, „clasicii“, „intelectualul“, „geniul organizator“, „geniile agitate“ etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sunt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul său. Zarifopol este un

[1] Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii* I, p. 158, urm., în care se remarcă „*evitarea pulsației vieții*“, ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12, urm.

om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiește să preconizeze o literatură „distractivă", împotriva tuturor convențiunilor gustului și în special al convenției clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, cînd indignarea sa nu se stăpînește, sau pe acela familiar și insinuant, atunci cînd se ascunde sub masca ironiei, Astfel, el va divulga *„năzbîtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice" (Din registrul ideilor gingașe*, 1926, p. 26) sau *„voluptatea, arogantă și leneșă, de a porunci"* (p. 69). Altădată el va remarca cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului *„stupidități sentimentale și moșturi patetice"* (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta

[1] Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

face parte din *„repertoriul bleg al substantivelor patetice"*, adăugînd că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decît o *„pioasă nerozie"* sau o *„grosolană strîmbătură"*. Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile tehnice, pe care le va numi *„drăcii profunde și curioase"* (p. 26) sau cu ironie gravă despre *„ciudata ruină"*, care ar fi vechea iubire romantică a trubadurilor, cînd nu va vorbi despre *„lirismele venerice și obstretice"* ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuințeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filosofiei, surprinzînd respectul sau indiferența cu care sunt privite de obicei. Renumiții făuritori ai clasicismului francez, Malherbe, Vaugelas și Boileau devin astfel, odată, cu familiaritate, *„oameni serioși, cuminți și cumsecade"*, dar mai apoi *„vrednici jandarmi literari"* (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este *„o grije care cam bate la ochi"*, o *„naivitate șireată"* (p. 136). Voltaire devine *„patriarhul iritabil și satiric"* (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un *„impecabil* poseur", ca *„un prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul"* (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obținînd pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercînd să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune

că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală și în literatura de idei.

*

* *

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atîtea progrese, încît ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gînditorilor decît acele laturi care prezintă o legătură mai strînsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întîi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mînă decît pentru a impune un punct de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică și cu toate că, prin atitudini, el amintește uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzește de alte principii. Nimic din debitul învălmășit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omenești scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificații. Nici densitatea de impresii, nici veșnica digresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundența naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea și ordinea ideilor, grupate în succesiunea strînsă a argumentării, în luminoase și temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăiește, la sfîrșitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spațiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clintești vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sînt mai puțin vii, fantazia sa ne provoacă mai pu-

ține uimiri, dar simțul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare și constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic folosește marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgînism și creștinism, pe care gînditorul și militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pînze de compoziție *Isus în Olimp*: „*Pe muntele pe care l-a cîntat Omer și l-a adorat poporul grec, zeii sunt adunați în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată cînd se mai văd între ei. Sunt zei, sunt zeițe și e* Jupiter tonans *care încă mai șade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zîmbesc senine și armonioase, de tinerețe și de frumusețe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sunt parcă fantomele celor care au fost. Zeus însuși, cel cu fruntea maestoasă din care țîșnise Minerva, înțelepciunea lumii, arată îmbătrînit, gîrbov și slăbănog, tremurînd din încheieturi și abia ținîndu-se în jilț. Mîna care strînsese cîndva fulgerul cade goală și uscățivă pe genunchi; în cealaltă mînă, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputința bătrîneții. Chiar jilțul, de aur, marmură și ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii și parcă, dacă l-ai atinge, ar scîrțîi și s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrînit pe zei, a desfigurat pe zeițe. În ochii fericiților, cari și-au hohotit rîsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristețea paraginii și a morții. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de el, ceva ce nu-l înțeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfîrșitului. Ananghia e stăpîna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Și ochii tuturor, triști de moarte, țintesc o apariție străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc și care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creștetul Olimpului: Isus înaintează, și din făptura lui se desface o putere care*

veștejește întreaga frumusețe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totodată viața nouă a omenirii. Nedumeriți se uită zeii și într-o clipă se simt schilozi și muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale și slutite de urîțenia sfîrșitului, o femeie se desprinde, una singură și iluminată la față. Ea cade în odorare la picioarele lui Isus, E Psyhe, *zeița sufletului, sufletul însuși al omenirii. Viața, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se retrage din ele, se concentrează toată în* Psyhe, *iar Psyhe o azvîrle, convertită la picioarele Mîntuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfințesc, goi de sens — ca pieile de care se despoaie șarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creștinism, sensul ultim al artei grecești"* (în *Gîndirea*). Sublimitatea viziunii găsește expresii puternice, cutremurătoare prin înălțimea semnificației morale. Patosul este extras din idee, și cititorul este cucerit, nu prin ochi și prin nervi, ci prin conștiința lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altădată este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergența de energii care se găsesc de fapt și trebuie să rămînă la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile și nesfîrșitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gîndirea* ni-l aduce în față : *„Pe dealurile ondulate ale Iașului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roșcovan și rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte și vorbăreț ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii pipărate și de înțelepciuni glumețe ; celălalt — obraz palid, frunte boltită ce lumina ca un crîmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, asculta pe flecar și, ascultîndu-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, cînd deschidea el gura, vorbărețul se oprea. Și-n mintea celui ce n-avea un orizont mai*

larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină: cît roata zărilor, cît roata Daciei, cît roata pămîntului, cît roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăți pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adînc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite și rotunde ca pîinile dospite... Cîteodată se opreau la vreo cîrciumă de margine, ascultau lăutari bătrîni, beau vin și se ospătau cu pui fripți și mămăligă caldă. Roșcovanul, înflorit de mulțumirea vieții, scotea apoi o poveste, nou meșteșugită, și i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în urmă, tărăgănat, Doina: «Tot românul plînsu-mi-sa...» *Ion Creangă cel năzdrăvan plîngea ca un copil. Tot așa precum rîdea. Eminescu își regăsea în ele pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească:* Luceafărul. *Prietenia lor e prietenia literaturilor românești cu poporul românesc.*" Creangă ascultînd pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor", folclorul, inspirația poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sunt numai cîteva amănunte în aceste pagini, în care alături de imaginea patetică și de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu*, prezența lui Creangă provoacă imaginea realistă și tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă odată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiționalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre: *„În munții de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat — burgul Gralului — unde se petrece uriașa dramă liturgică a lui Wagner"*, începe Crainic în stil de povestire, pînă cînd apariția lui Parsifal, pornit să salveze sfîntul Potir, actualizează povestirea și-i dă caracterul unei scene dramatice. *„Parsifal,* «der reine Tor» — (sancta simplicitas, i-ar cores-

punde, ca sens) — *e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conștiința binelui și răului, informă, neconturată încă de cunoașterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii jucîndu-se, adică săgetînd o lebădă sacră.*

— *Cum ai putut să faci păcatul acesta?*

— *N-am știut.*

— *Unde ești tu, aici?*

— *Nu știu.*

— *Cine te-a trimis pe drumul acesta?*

— *Nu știu.*

— *Cum te cheamă?*

— *Multe nume am avut, dar nu mai știu nici unul.*

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adîncuri. În fața lui își deoparte cetatea sfîntului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor — civilizația occidentală. Mulți cavaleri am pierdut, mistuiți de patima strălucitoarelor grădini.

Va ști el să biruie, să mîntuie, să creeze?

Răspunsul mocnește în vitalitatea lui.

Și-n taina sorții."

Sugestiva scenă se încheie astfel cu notația eliptică a autorului care simbolizează la rîndu-i gîndirea închizîndu-se în cercul tainic al marilor așteptări. Mijloacele lui Crainic sunt însă mai variate. Cînd nu este simbolul sublim, avem disertația de idei, în care precizările gîndirii sunt duse de valul unei comunicativități calde. În importanta mișcare a eseului contimporan, Nichifor Crainic aduce simțul construcțiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunță acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atît de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic și Blaga. Unul

este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obștești, tradiția, etnosul, biserica, celălalt un cugetător fără ascuțiș practic, ținînd să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de știință, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală de care se apropie cu minuțiile unui analist. De aci mulțimea schemelor, a tabelelor sinoptice și clasificatorii care intercepteză expunerea lui. De aci mulțimea termenilor tehnici creați pentru nevoile demonstrației și acele articulații didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită *„ordine de idei"*, într-o *„primă aproximație"*, după care își propune să facă *„un pas înainte"* sau să adîncească *„problema și perspectivele potrivit teoriei"* sale etc. Blaga este însă un om de știință romantică și, pentru a-l înțelege în particularitățile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici, un Schelling și discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii și ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adînci, din ceea ce el numește cu o expresie atît de caracteristică pentru sine, *„chiromanția ascunselor fundaluri"* (*Spațiul mioritic*, 1936, p. 12). *„Știința romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică"*, scria Blaga altădată (*Fețele unui veac*, 1925, p. 24) și această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conștiința omului poate intui realitățile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind pozițiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor și de a găsi analogiile grăitoare. Pînă a ajunge, astfel, să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spațiul mioritic*, pe acel al cîntecelor intonate de locuitorii germani ai munților Alpi : *„...Să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gîlgîituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos, și înalt, și teluric, zgrunțuros ca stînca și pur ca ghețarii. Presimțim și*

în dosul cîntecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor : spațiul înalt și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte." După cîntecul alpin, iată pe cel argentinian : „*S-a întrupat, în ritm și-n învăluieli de sunet, și în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva*". Și, după aceste relații stabilite în spirul romantic al analogiilor, iată și doina românească, în care scriitorul aude „*ploile pînzișe și singurătatea sclară a plaiului*" (p. 23), „*ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt*" (p. 28). După analiza sinpatetică a cîntului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde, în contrast cu „*frontul înlănțuit, dîrz și compact*" al puternicei organizări colective a satului săsesc, scînteiază albele case românești, despărțite prin „*intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor*", puse „*ca niște silabe neaccentuate între case*" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine intrepretează sentimentul nostru religios, prin a ei „*lumină neterestră... invadînd de sus în jos lăcașul... în fîșii de lumină pe care le poți tăia cu spada*" și care sunt „*ca niște drepte cascade*" (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locașuri de rugăciune se lămurește mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic : „*Omul gotic spiritualizîndu-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă ; omul bizantin, așteptînd în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini întețite*" (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoricești a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii și tîlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza orginalitatea lui Blaga decît acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găsește un bun sprijin

în alăturarea lui de Blaga. Căci pe cînd arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisagiul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care și-a plimbat vioaia lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii și ale culturii, numeroase peisagii și opere ale literaturii și artei, intuiește în toate socialul și psihologicul, cu un fin simț al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe cînd, la Blaga, natura, cultura și semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sunt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Cînd în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl oprește deodată asemănarea cu unele aspecte românești, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea: *„Peisagiu misterios și feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră. Stambulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini din trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de semințiși neamuri, și înțeleg concret și direct atîtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atîtea obiceiuri și oameni de aici întrezăresc cîte ceva românesc“* (p. 31). Cînd poposește la Barcelona, este drept că marea catedrală a orașului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar în cele din urmă prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aici nu este un metafizician în căutarea tîlcurilor transcendente, ci un psiholog și un amator să stări de suflet: *„Biserica de aici se întinde, se împrăștie în*

suprafață, nu se avîntă către cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conștiință de piedică și de materie. Dar interiorul, cu acel nedeslușit haos de sumbru, care are în el, în același timp, umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fîntînă, caracteristic catedralelor gotice, te înfășură, te spiritualizează și te nimicește, fărîmițîndu-te, presărîndu-te pretutindeni și nicăieri" (p. 80). Alteori, sub înfățișările artei sunt intuite stările psihologice și sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție „*în același timp o cazarmă și o mănăstire*", expresie a arcezei castilane, dar și a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet „*întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid și fanatic*", care, în casa menită să-l adăpostească, „*și-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism*". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliștilor, ascetismul este cîteodată „*o formă a ambiției și a orgoliului nemăsurat*". Escorialul este apoi monumentul indigenței : „*El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, cînd gîndește bogăția, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stîncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nici o ornamentație, pare un peisagiu lunar*" (p. 107). Călătorind sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoașterea oamenilor și a stărilor și cititorul care îl urmărește se duce deodată cu gîndul la scriitorul care cu o sută de ani mai înainte oferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni și locuri Ion Codru-Drăguşanu.

În cronicile fantaziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaș și Matei Caragiale. Scrisul clasicizant poposește, odată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogățit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învățat și urban și a unei inimi

pline de toleranță și tandrețe, cultivînd melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfîrșite, în umbra bibliotecilor pe care el le cîntă cu delicatețea unui poet idilic. Cînd frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange, Saglio și Daremberg, Nisard, Nyrop și Meyer-Lübke, dispare deodată, el i se adresează cu această invocație, subliniată de humor : *„De ce întîrzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă? Cu ce inadvertență te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ți-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Cîmpina? Cerneala și-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gînditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant și străină visează fereastra. Cum se înfiora plopul cînd îți odihneai privirea obosită pe creștetu-i și ce smerită se ruga crucea din vîrful clopotniței, cînd o surprindeai în răgazul dintre două lecturi! O, zilele de la Aranjuez!“* Lirismul autorului poate îi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940) unde cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mișcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atît scriitorul vorbește de fapt totdeauna despre sine însuși, despre reacțiile sensibilității sale discret dezamăgite și caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă și retrospectivă ; pentru fiecare însemnare a gîndirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi și dintr-o existență căreia i-a plăcut să se oprească lîngă eroii suferințelor umile și a elanurilor săgetate. În seria eseiștilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente și atitudini a omului de carte, intreriorizat și sensibil, a învățatului delicat și pur, în care lumea intelectuală își regăsește conștiința ei.

X

DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

•

1 LIVIU REBREANU

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspîntie. Cînd, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat *Frămîntări*, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul estetilor și intelectualiștilor produc într-acestea a adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fanteziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sunt încredințate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contimporane și, mai ales atunci cînd se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunță formulele triumfătoare în curînd. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicei semănătoriste. Omul elementar, țăranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și închisorilor, pe cari

le descrie în schițe ca *Golanii*, *Culcușul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gârleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Cînd, în schița *Proștii*, țăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, *„căutînd vreun locșor unde să se adăpostească pînă va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăznеț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mîna pe clanță. Era încuiată. Zări în stînga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gîndit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și în sfîrșit se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrînul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lîngă fecior“* (*Frămîntări*, p. 191). Așezarea țăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o considera rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfîrșit, în gara dezmorțită și luminată pentru o clipă, dar „proștii“, bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luînd poverile lor în spinare, ei pornesc *„încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scăldat în sînge își înalță biruitor capul și împroșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii...“* Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei ; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia cîteva indicații. În locul cuvintelor „frumoase“, „poetice“, aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic : „a crîmpoți“, „a molfăi“, „a cîrcăli“, „a mocoși“, „a hăi“, „a lihăi“, „a rîgîi“, „a se sborși“ etc., etc. În locul metaforei poetice, avanta-

joase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urîțenie, ridicol sau tristețe : geamurile unei locuințe sunt comparate cu *„niște lespezi muruite cu leșie"* (*Frămîntări*, p. 5). Cuptorul pare *„culcat în colț ca un bivol"* (p. 6). Biserica cu turnul ei era *„ca un om mic la cap și gros la trup"* (p. 15). Preoteasa *„era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere"* (p. 26). Trei dinți răsăreau *„din gingii lucii, ca niște pociumbi pe o cărare cleioasă* (p. 28). Un personagiu își freacă ochii *„pînă ce se roșiră ca două sfecle fierte"* (p. 57). Altuia îi ies din orbite *„ca două cepe mari roșii"* (p. 73). Altuia *„vinele de pe tîmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sînge"* (p. 71). Întinzîndu-se să doarmă, golanii *„stăteau privind gînditori la cerul împestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri"* (p. 79). Unuia din ei *„toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pîrîiaș nămolos"* (p. 103). Carnea unei femei *„tremura ca o grămadă de piftie"* (p. 80). Era o vreme ploioasă : *„Cernea o ploaie mărunță și grasă ca untura topită"* (p. 145). O femeie avea *„două picioare late cu pulpele groase cît cofele"* (p. 146). După ce golanii vorbiră cîtva timp, *„amîndoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată"* (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicîndu-se pe

teren mărginit, ajungînd repede la capătul sforţării lor. Este o cauză oragnică şi oarecum istorică ; exerciţiul de digitaţie, preludarea înaintea marilor concerte. Nuvela şi, mai cu seamă, schiţa, ca formă caracteristică a producţiei literare în epoca dintre 1900 şi 1916, răspund şi unei motivaţii de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credinţa că adevărul sufletelor şi al moravurilor poate fi surprins mai bine în schiţa instantanee, în secţiunea de viaţă, redată prin reducerea la minimum a forţelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viaţa românească*, stînd prin conducerea gustului literar sub categorice influenţe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producţiei astfel inspirate : „documentele omeneşti", în care apar unele din schiţele lui Spiridon Popescu şi Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranşelor" de viaţă, există însă forma lui fluvială, procedînd nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, pînă la extinderea cea mai departe împinsă şi chiar pînă la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă : Balzac şi Maupassant, Tolstoi şi Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradaţie şi riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeaşi regiune de mijloc stă şi nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatură română.

În momentul în care realismul artistic şi liric crease forma nuvelei şi istovise aproape toate posibilităţile schiţei, tot mai des se auzeau glasuri cerînd romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viaţă, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sînul marilor culturi. Încercarea atît de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reuşise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aştepta. În-

lănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud : vechi proprietari de pămînt și țărani patriarhali ; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi, arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrîngătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agârbiceanu. Prin lărgimea cîmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia" Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic și realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tînărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă : *„O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiințe superioare, care e baza oricărui caracter adevărat ; pentru cîștigarea acelui razim moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atîtea simțeminte !"* (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p. 17.) Aceste simțeminte erau, în ce-l privește pe Vasile Murășanu, iubirea născîndă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu

ştie să împace ispitele noi cu comandamentele conştiinţei, căci „*el era dintre clericii cari reuşeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări*“ (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că „*rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoţeşte fatal pe toţi oamenii cari şi-au întrerupt educaţia, dacă eceştia nu-s nişte inteligenţe deosebite*“ (*ibid.*, p. 209). Elenuţa Rodena citise prea mult: icoana vieţii se posomorîse pentru ea. „*E adevărat*, ne asigură autorul, *că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăşi e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricît ar umbla cineva prin şcoli, rămîne cu un cerc de vedere foarte strîmt*“ (*ibid.*, p. 221) etc. Cu asemenea naivităţi ale reflecţiei, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricît, în alte privinţe, autorul se dovedea capabil de observaţii tăioase, de sondaje mai adînci în clocotul pasiunilor omeneşti. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agârbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Cînd în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii şi critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atît de interesante din *Frămîntări* fuseseră uitate, încît noul roman putea fi considerat ca produsul unei iniţiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăţi, în jocul motivelor sufleteşti. Îndatorate în atîtea privinţe viziunii ştiinţifice a vieţii, realismul şi naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea“ se constituie din datele „naturii“, că tot ce suntem obişnuiţi a considera superior în viaţă este făcut din pînza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieţii româneşti în Ardealul revenit, eposul permanenţii elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivaţia ei eroică, ci prin înţelegerea resorturilor statornice ale sufletului ţărănesc, lăcomia de pămînt şi senzua-

litatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sunt în *Ion* și cîteva momente de potențare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și nezdruncinate. Cînd după o noapte în care planurile de însușire a pămînturilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor rîvnite, *„flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cîntărindu-l. Simțea o plăcere atît de mare văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genuchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpîni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme...“* (*Ion*, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvînt de înduioșare : *„Locul nostru, săracul !...“* Iar cînd privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grîu și de ovăz, al cînepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fîșîitul lor, glasul puternic al pămîntului, flăcăul *„se simți mic și slab cît un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : «Cît pămînt, Doamne !...»“* (p. 59). Moșia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrînul înțelege că moșia pe care el o apăra, cu îndîrjirea cu care celălalt o rîvnește, îi scapă acum din mîini : *„Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gîndurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă,*

aţîţătoare, în care ruşinea se lăfăia sfidătoare şi trufaşă..." (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruţare pentru nervii cititorului. Misterul graviditătii, viziunea pîntecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistenţă obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzaţia organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reţine în primul rînd aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgîlţîie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoţiilor, reapar în nenumărate descrieri pe care scriitorul le doreşte puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „*îi bătea coastele ca un ciocan înfierbîntat*" (I, p. 33). Cînd Vasile Baciu primeşte ştirea ruşinii abătute asupra fetei lui, „*simţi ca şi cînd l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creştetul capului*" (I, p. 222). În *Pădurea spînzuraţilor* (1922), cînd Bologa zăreşte spînzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că „*gîtul îi era uscat şi amar, iar inima i se frămînta într-o emoţie aproape dureroasă*" (p. 21). Iar cînd află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „*i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înnăbuşindu-i glasul*" (p. 74). Căutînd locul de trecere către liniile duşmane, rătăcind prin noapte, Bologa „*se opri să se odihnească un minut şi să-şi mai şteargă năduşeala pe gît şi pe faţă*" (p. 268). Iar cînd este în cele din urmă prins, „*se simţi deodată atît de ostenit, că gîndurile toate i se ostoiră într-o nesfîrşit de chinuitoare dorinţă de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete şi iar asuda cumplit*" (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuinţează notaţia organică cu scopul de a da o viaţă intensă descrierilor sale. Rebreanu regăseşte procedeul şi-i dă o întrebuinţare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari", răscolitoare.

În aplicarea aceleiaşi tendinţe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmă-

șelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spînzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconștientului. Cînd tînărul locotenent ardelean Bologa asistă la scena spînzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuși parte, *„el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului"*. Urmează obișnuita notație organică : *„Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strîngea țeasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă și îndesată cu sila"*. Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta : *„O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce preotul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărîtă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..."* (pp. 22—23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punîndu-l în rîndul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dînsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată : *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă..."* Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forța călăuzitoare a propriei vieți, pînă în clipa deznodămîntului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Cînd, mai tîrziu, tînărul ofițer săvîrșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decît acela pe care urma să lupte împotriva românilor : *„Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat cînd i-a venit ideea să zdrobească reflectorul ?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări de-*

odată lumina albă pe care o gîtuise adineauri, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea cînd ca privirea lui Svoboda sub șireang, cînd ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfîrșind rugăciunea către Dumnezeu..." (p. 88). Cînd trece o dată prin crîngul în care atîrnau cei șapte spînzurați ai stăpînirii maghiare, prefigurînd sfîrșitul pe care și-l pregătea singur, Bologa primește încă o dată în cugetu-i înspăimîntat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui : „*Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spînzuraților... Dar acuma părea că toți sunt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași însuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Același om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită»... Și deodată își zise : «E Svoboda... privirea lui...»*" (p. 254). Cînd, în sfîrșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul cînd se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței : „*Vorbeai adineauri despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, ești încă tînăr și... Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acuma ?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput ?... Svoboda, ceh, spînzurat...*" (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sunt analizele de stări obsesive în *Pădurea spînzuraților*. Întinzîndu-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simți cum „*mii de frînturi de gînduri scînteiau în aceeași secundă. se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare,*

cînd în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfîrșească, negreșit..." (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuși termenul : „*obsesie*". Altădată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vîntură gîndurile și-l prigonește cu întrebări fără răspuns : „*Gîndurile lui însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acuma?... Și Iloana, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun?...*" (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gîndirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legînd între ele cele șapte vieți ale unei reîncarnări sucesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personagiilor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Cînd Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gîndurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, „*de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei*" (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvîrșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește „*stranii, nelămurite*". Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa „*i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcîndu-se într-un zgomot dulce, fișîitor ca zborul porumbeilor, din ce în ce mai dulce, strecurîndu-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare*" (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc : „*Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apă-*

țios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personagiului. Cît despre incidenta : „fie iertată“ (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp. d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sunt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frămîntări*, cînd povestirea ajunge să se ocupe de tînărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că *„Titu se înscrie ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor“*, că el *„avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi“*, că a *„înflorit o povestire senzațională“* și că pătimirea familiei Herdelea *„nu era prea dezinteresată“* (*Ion*, II, p. 67—68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticii lui Rebreanu.

BCU IAȘI CENTRALĂ

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu[1] este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrîurire mai adîncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adîncimea analizelor, arta caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încît numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, oricît opera sa densă și greu practicabilă, prin însăși tensiunea intelectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originele lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărît în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi — atît de caracteristică pentru mentalitatea

[1] Cp. și sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul*, I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H. P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminități tinzînd să-și înalțe instinctele în sfera inteligenței. Cîteva din caracterizările capitolului de față se regăsesc în aceste vechi articole de tinerețe.

feminină — ci aceea de a explora regiuni noi și neașteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „*Studiul femeii*, ni se spune, *mi-a părut totdeauna mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbat faci înconjurul faptelor și faptele sunt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize*“ (*Ape adînci*, 1919, ed. „Cultura națională“, 1923, p. 155). Desigur, darurile psihologului sunt trezite și dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încît scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci cînd atribuie unuia din personagiile sale feminine cuvintele : „*Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sunt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență*“ (*op. cit.*, p. 164). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea „*deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare*“ (p. 175), pe care se apleacă acum s-o noteze, cu „*dureros sentiment al unui destin fără fapte*“ (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sunt însă tot atîtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă astfel contribuția unei femei, dezvoltînd datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisivitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea, Vis de femeie*, dar mai cu seamă în *Femei între ele*, cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu : „*Pădurea !... Ea știe cum e această mîndră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pămîntul gras, trăgînd din el*

tot rîul vieții, a fost rarişte şi a crescut încet dezmierdată de soare, şi s-a îndesit în dumbravă, şi ani făcuți veac au împlinit codrul; ea a văzut luna răsărind şi culcîndu-se după acelaşi tufiş, a auzit în frunzarele ei aceiaşi cîntători, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte şi sîngele păgîn cu cel pămîntean roşeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, şi a îngrăşat cu el lutul țării; iar vîntul a culeș de pe buze de viteji suspinul morții... şi de atunci, foşnind prin crengi, îi spune mereu cui ştie să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă şi mă mustră, îl simt cu toată ființa mea tremurătoare şi supusă"... (Ape adînci, pp. 104—105). Dar alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întîlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuției proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele,* mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei staţiuni de vară istorisesc *„poveştile fără fapte"*, țesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinței, ale chemării, ale îngăduinței, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povesteşte: *„Eram abia de unsprezece ani, cînd persecuția unei perechi de ochi m-a silit să-i descopăr. Erau foarte crunți şi ficşi şi exprimau o perseverență pe care poate n-am mai întîlnit-o de atunci, o violență rea, care-mi da un nestăpînit sentiment de frică ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparțineau unui băiat ceva mai mare decît mine. După un timp i-am găsit staționici şi obsedanți, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e dușmanul. Mie, cea inofensivă şi blîndă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic şi în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfățişări ale ademenitorului Cupidon. Şi dacă, parcurgînd drumul ochilor, fac o cercetare, treptat şi pînă la urmă, toți acei cari m-au reținut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca şi cum fragila ființă feminină e făcută să nască şi să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în*

care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură" (op. cit., p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecție generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, și din această unire obținem unul din acordurile fundamentale ale întregii opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, cînd bucățile care compun volumul *Ape adînci* apar în revista *Viața românească*. El fusese întrebuințat de scriitorii curentului intelectualist și estet, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întîi asociațiile rare, epitetele neașteptate, în expresii precum : *„imbecilitate curativă, inteligență estivală, colori neutre și pacifiste, vidul ferial, pînze subțiri și coraline, răstimpuri sarbede și consternate"* etc. Tendința de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski și Arghezi, apare și aci producînd : *„fundală"* (ca adjectiv, în expresia *„umbra fundală"*), *„zadarul"* (derivat din adverb, în locul substantivului : „zădărnicia", în expresia *„cetatea zadarului"*), *„monom"* (ca adjectiv, în *„sticla monomă"*, pentru „monoclu"), apoi în opere ulterioare : *„a psalmia"* (în loc de „a psalmodia"), *„ordonanțare"* (fals întrebuințat în loc de „ordonare", *Fecioarele despletite*, 1926, p. 10, p. 17), *„maxila"* (în loc de „maxilarul"), *„sciasmaticul"* (pentru un om atins de dureri sciatice, cp. *„sciasmaticul Rim"*, în *Fecioarele despletite*, p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundența adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei : *„cruntă, perfidă, scîrboasă, perversă, ironică, brutală, nerușinată" (Ape adînci*, p. 169). Alți ochi i se arată însă *„cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori cu făgăduieli, cu rugi, așternînd dinainte-mi — în scurte luciri — covoare țesute cu izvoade felurite, ca niște iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei" (op. cit.*, p. 171). Extazul altor priviri, nerușinate, ținea pe povestitoare *„într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelă-*

murite, unei rușini imprecise, unei scîrbe violente și unei involuntare curiozități" (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci cînd *„ceva imperios, rău, violent, scîrbos se pregătește în laboratorul josnic al ființei"* (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris așa ? Această abundență a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întîlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtășește, dealtfel, în această primă fază a producției sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate". Și pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată și întrebuințarea atît de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum : *„triste pergamente și păcătoase blazoane"* (ale eredității, *Ape adînci*, p. 227), *„sipetul existenței"*, apoi *Balaurul*, 1923 : *„închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaș al răului"* p. 107) sau : *„spaima ei mută și sacră mlădia și ea și se tărăgăna acum la picioarele milii"* (p. 113) sau : *„nobilul martir, intact ca o efigie sublimă a suferienții"* (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil unește pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiștilor. Din aceleași infiltrații provin și atîtea expresii prețioase sau pedante de care notațiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicînd neologismul impenitent, nu sunt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elvețiană a cărei înfățișare nimeni n-ar fi putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera *„imaginea precisă, din misterul care contopește dublul principiu universal"* (*Ape adînci*, p. 152). Altădată ni se vorbește despre o discuție între doamne, ca despre *„convergența cuvintelor de femeie"* (*op. cit.*, p. 239). Din rîndul acelorași prețiozități face parte *„finețea portrecturală a liniamentelor"* unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau *„macularea carminată"* a unor unghii însîngerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau *„lupta recentă dintre foc și fibre"* a unui mușchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind înde-

aproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrînge numai la cîteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificații, încît ne fac nu numai să „vedem", dar să „simțim" și să „înțelegem", atunci cînd ni se prezintă, de pildă, două mîini nehotărîte, *„uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee și scop, întrerupte de ademenirea cine știe cărui vis de-o clipă"* (*Ape adînci*, p .153). În frumusețea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate *„tonurile de petale stinse ale feței"* (*op. cit.*, p. 157). O meditație este întreruptă cu bruschețea trezirii dintr-un vis : *„Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot"* [1] (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă : *„Pe terasă, unde soarele acum era o mîngîiere fugară, și umbra își așternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe ușoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi"* (*op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surîs adresat unui gînd apropiat : *„simțeai că surîsul ei poate ajunge curînd, nu era un surîs pentru depărtări prea mari"* (*Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deșirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veșnic ridicate în acces de revoltă *„păreau a ieși prin plafon... așa de mult... încît Mini ar fi vrut să fie în același timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea pe acoperiș acele gheare apărînd prin țigla roșie..."* (*op. cit.*, p. 32). Lenora are un gest de a-și strînge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă și să-l lepede ! *„Nu-și putea deloc*

[1] Din rîndul aceloraşi transpuneri de senzații, face parte și notația subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă : *„O lumină mare învăluia terasa și mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariție a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Și am avut pentru întîia oară senzația că lumina are sunet"* (*Ape adînci*, p. 240).

închipui pe Lenora... altfel decît conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strîngîndu-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiece minut" (*op. cit.*, p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunția ei peltică, corecta ținută a ei cam rigidă : *„D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numai decît ținuta ei prea țeapănă și îi da o infirmitate simpatică"* (*op. cit.*, p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze și o perspectivă de înțelesuri mai adînci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sînge african, ființă fantastă, enigmatică și răufăcătoare, *„făptura pădureață care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vîlvoiul sălbatic și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decît fața mică, pală, cu trăsături șterse, o față care era numai pretextul de a adăposti umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau"* (*op. cit.*, p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferința fizică succedînd delirului moral produsese nu știu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în fața slăbită : *„Trăsăturile feței erau subțiate și tenul limpede, deși palid sub puținul roz al pudrei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri tulburate. Se filtraseră și se așezaseră în cine știe ce fiolă internă, în formă de esență concentrată. Capul ei rămînea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust"* (*op. cit.*, p. 178).

Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și sensibilitatea, de acele

în care predomină analiza. Și după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuițiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întîmpină din belșug, ochiul primește uneori compensațiile lui, părîndu-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar și senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze : *„Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mișcarea de a o deșerta, cu o prevenire, cu explicații multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care o îndreptam“* (*Ape adînci*, p. 218). Tot astfel înțelegem și vedem în același timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu același titlu, cînd ne este evocat cu acel *„altceva care evidența la el din toată structura ființei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeața?... sau nemișcarea?... sau faptul că funcțiunile organice, care turbură circulația sîngelui și alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriașe a inimii“* (*Balaurul*, p. 110). Prezența ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. *„Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stînjenită. Un respect și o deprimare înconjurau cazul ciudat și tragic“* (*op. cit.*, p. 112). Este curios cum, cu mijloace atît de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobîndesc largi dezvoltări, încît un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicînd senzația prin reflec-

ție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăția lui, ne permitem să reproducem un fragment mai întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personagiului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „*Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mîncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiunea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mîinile, pe cît era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd!» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se reazime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele, decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidentă; cînd, la dejun, îmbrățișase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutură proaspătă și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvîrlise din ochi un: ce faci? Mini se întrebase: ce fac? și deslușise acel proces de emana-*

țiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne. Se întrebase : ce fac ? și răspunsese : mi-e înăsprit trupul de arsura întîmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezirea milostivă a obiectelor din jur" (pp. 22—23). Măiastra pagină, printre numeroasele de același fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu coborîri în regiunea umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul inițial, așa încît întregul nu face atît impresia unei înaintări pe o direcție orizontală, cît a unei adînciri și a unei potențări. Roatele succesive ale spiralei revin în același loc, dar la un nivel mai jos, încît întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adîncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenție am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconștientă care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este de fapt motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv și lentilelor măritoare ale analizei, pînă este transformată în luminoasă conștiință. Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate

felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prințului Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach*, 1927, sau aceea a Anei în *Logodnicul*, 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodămînt în *Drumul ascuns*, 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite*, etc. Odată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe de altfel că orice suferință a corpului este și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact.

În ce privește procedeele artistice ale compoziției, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personagiu străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei : Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... Odată cu *Pe cine a iubit Alissia* (în vol. *Sfinxul*, 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personagiu, bătrînelul care nutrește pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne și drăgăstoase, din care nu lipsește nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de provenienţă deosebită și imperfect fuzionate, care dau nu știu ce caracter fastidios întregului debit al bucății. Scriitoarea începe a povesti ea însăși odată cu *Balaurul* și *Fecioarele despletite*, raportînd totuși impresiile și reflecțiile la un personagiu preferat, devenit axa compoziției, Laura în *Balaurul*, Mini în *Fecioarele despletite*. Criticul care a urmărit mai atent și mai constant producția d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluția către „obiectivitate". Îndrumarea a fost ascultată și, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite*, personagiul preferat, sub a

cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenţia povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile cîştigă în contur şi în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar odată cu aceste progrese ale „obiectivităţii, care împrumută multe elemente ale tehnicii realismului, dispare nu numai fervoarea lirică dar şi acel amestec de lirism şi analiză care conferise marca lor cu totul originală primelor producţii ale scriitoarei.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

XI.

FANTAZIȘTII

•

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEI I. CARAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor noi ale prozei românești ne scoate în față grupul destul de omogen al scriitorilor fantaziști. Uniți prin mai multe trăsături comune ale invenției și stilului, ei reprezintă o dependență a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă și de senzații rare, pornind, nu de la observarea realității, ci de la date ale fantaziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie, scriitorii fantaziști au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fantaziștilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrșitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economisește termeni, precum : „coșmar", „nevroză", „luxură", „halucinație", „decreptitudine", „hipnoză", „pervers", „straniu", „paradoxal" etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar și morbid. Iubirea este asociată cu groaza, cu descompunerea și moartea, ca atunci cînd ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cîntăreața născută dintr-un conte ungur și o actriță evreică, consumîndu-se de dorul îmbrățișărilor bătrînului impresar Rabi Eliabim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu *„măștile sinistre și ca-*

ricaturile din evul mediu", numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic și absurd apar comparații care asociază impresia neașteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbește, în legătură cu Ibolya, despre „*pleapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitații mortuare*" (*Ibolya*, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre „*reflexul unui surîs roșu și arzător de minium*", despre întreaga ei înfățișare de „*criptogamă uriașe și monstruoasă*" sau, cu o notație frumoasă, în legătură cu un alt personagiu, bătrînul sinistru amintit mai sus, despre „*cutele frunței sale* (care) *păreau niște lăzi pline cu secrete vechi și cu neașteptate întîmplări*" (op. cit., p. 20). Nu numai aparența umană, dar și natura este supusă unui același proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos și clocotitor în viața naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forță, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch : „*Plantele păreau niște bestii fără nume, zărite prin coșmare depărtate, monștri ținînd de păianjen și de omidă, mărite nebunește, cu pielea goală și turbure, cu pielea zbîrlită de peri scîrboși, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate ; unele se tîrau ca rîmele, altele țîșneau ca săgețile ; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viața unui viespar apocaliptic. Balaurul simțea clocotind în el ceva din seva din prejur și vis seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deșteptau în el ca niște mîngîieri subtile*" (*Apocalips profan*, op. cit., p. 149). Dar Davidescu nu se oprește aici. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astîmpărînd setea de coloare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mișcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă „*un lung suflu de stupru*, baiaderele indiene din Visapura și Benares, preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prințesele italiene de la curtea lui Laurențiu Magnificul etc., pînă se lămurește apariția Ibolyei însăși, ca un „*cărăbuș*

gigantic în mijlocul scenei". Scriitorul aleargă altădată cu mintea înapoi pe linia timpului, pînă în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marcheza Lora Lorenza de Balverani de a fi adăpostit pe alchimiștii evrei și pe vrăjitori, pe Jean de la Rivière, Du Mesnil, Francesco Prelati, de a fi chemat „*larvele din morminte și demonii din Infern*", și de a fi practicat ea însăși „*sucubatul, sodomismul și incubatul*". În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite decît cocolorate, știute mai mult decît văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantazia istorică se dezvoltă, dar în același timp se sistematizează.

O inspirație fantazistă, respingînd procedeele intelectuale ale compoziției, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul așteaptă totul de la delirul inspirației, căci, notează el, „*un lucru deja înțeles, deja prins în tine, nu mai are nici o importanță*" (*Din paharul cu otravă*, 1919, p. 93). La întrebarea : ce este scriitorul ? ni se răspunde : „*un bolnav care nu își poate stăpîni artezianismul gîndirilor și revarsă ediții de dureri prostituate întru hrănirea publicului*" (*op. cit.*, p. 10). Desigur, pentru a evita împărtășirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplînd tragicul și trivialul, afectînd naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi așteptat strigătul durerii, ca un om care și-ar bate joc de suferința lui și a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Cînd Scheletul, *Domnul Schelet*, alegoria lugubră și voit pedantă a propriei lui conștiințe, vine să se întreție cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunță ivirea lui. „*Ah ! scaunele vechi se strică tot ca și scaunele tinere !* exclamă autorul, care se persiflează îndată : *Pentru mine asta e o cugetare*" Urmează politețele întîmpinării : „*Vrei să mănînci ceva ? Ești foarte slab, d-le Schelet.*" La care alegoria conștiinței artistului răspunde : „*Mulțumim, eu mănînc vorbe. Ai văzut plante care prind muște, tot*

așa eu mă hrănesc cu suferințe." Și îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală : „*Obiectai că asta îi stricase dinții*" (*op. cit.*, p. 93).

Sub privirile bunei burgheze, madam Turti, care împletește la ciorapii ei, o dramă se petrece în viața străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător în multe privințe aceluia care ne vorbește din picturile de gen ale maeștrilor nordici : „*...Afară, peste tîrg, pomii își lepădau frunzele. Carele cu dovleci și cu o femeie în vîrful încărcăturii, scîrțîiau spre piață cu boi suri ca pavajul. Ordonanțele duc coșnițe cu salăți în coșnițe de trestie, și un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cît băncuța. Începe îmbulzeala — trec popi negri, țărani cu ițari, un cîrd de fete roșii cu părul zbîrlit pe ochi. D-na Turti se gîndește la știrile din gazetă — externe sau municipale — ciorapul merge înainte în igliță. O distrează învălmășeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldărușa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trențe, ducînd două cearceafuri cu rufe. Vin doi țărani trăgînd de o frînghie și de un picior, un porc mare, roz și păros care se zbate, grohăie și sparge urechile în guițaturi. Oamenii răcnesc — porcul chirăie. Fata se sperie. Un camion mînat de un bețiv vine în chiote și în goană. Porcul răstoarnă coșurile. Roțile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămîne norul de praf, frunze și îmbulzeală*" (*op. cit.*, p. 72). Buna madam Turti însoțește pe rănită la spital și mîngîie pe nenorocită deplîngîndu-și soarta care i-a cruțat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea și cruzimea personajului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului : „*Nu vorbi așa, o mustră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori odată cu porcul, și să te vindeci chiar de vei rămîne șchioapă*" (p. 73). *În Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale*, se produce încă o dată satira atitudinilor literare : „*Cîntă-ne, Orfeu — cîntă-ne însă ceva care să ne biciuiască*

letargia digestivă — vrem ceva modern într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale" (p. 138). Situațiile tipice ale vieții nu-i mai ajung scriitorului modernist : „*O, refrenuri cotidiane !*" exclamă el în stilul lui Laforgue cu care îl unește o comună tendință de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii și al situațiilor reale, vor apărea astfel fantoșe tragice și grotești : Dorela, prințesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, știut este că : „*Limonata fără pai nu se consumă*," joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcînd o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunînd dintr-un clavir ? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-și ofere serviciile lor : „*Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare și oameni care stau pe dig așteptînd sfărîmături de corabie. Erau cîini care tremură în ploaie și cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios*" (p. 87). Sau prin a evoca aceeași muzică, cu aceleași mijloace : „*Pianul cîntase sticle de parfum, fecioare care așteaptă la ferestre de castel pe iubiții în zale. Pianul cîntase sticluțe de spițer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana*" (p. 89). Alteori cuvintele se înlănțuiesc după raporturi pur sonore : „*Evohe ! Evohe ! spiritual — elegant — un calmant — senzual*" (p. 140), în simple asociații verbale, cărora este inutil să le căutăm un înțeles : „*Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependințelor morale*" (p. 141) și care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciții beoțiene cu care autoironistul se flagelează în voie : „*E întors de curînd din Teba augurul nostru, și e specialist în cartomancie, dă consultații și ghicește în fundul ceștei — poate mai e o scăpare pentru Euridice — o*

scăpare de vedere" (p. 145) sau : „*Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neșterse de timp sau șervete*" (p. 128). Preferînd visul, realității, și imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belșug, ca atîți scriitori simboliști, substantivul derivat din infinitivul verbelor : *împădurirea*" în loc de „păduri", „*troienirea*" în loc de „troiene", „*fulgurirea*" *în loc de* „fulgi de „zăpadă" „*vălurirea*" în loc de „valuri", „*înzăpezirea*" în loc de „zăpadă" etc. Cînd scriitorul va nota deci : „*Deoparte cobora cîmpia mlăștinoasă, cu cenușiul monoton al papurei și cu nuferi galbeni și grei, de alta împădurirea tristă și neagră*" etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisagiu, prin intermediul substantivului infinitival [1].

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, al legendelor și basmelor aduse prin el la o viață nouă. Iată „*potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpățînați se izbeau în frunți pînă în stinsul lunei*" (p. 33). Iată un peisagiu de toamnă : „*Dealurile întind spre nemărginire, spinarea lor văruită sau pîntecele întunecos, pe care desțelinarea a brăzdat patrate și dreptunghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borțite și înfoiate, ca și cînd în adevăr fiecare ar avea cîte un copil mic — poate doi — aduși de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliță prin toamna asta și s-au înfipt în adîncimi.*" Și mai departe, o dată cu coborîrea amurgului de toamnă : „*Apele fumegă ca vetre pline de cenușe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfințitul soarelui — și cum toamna i-a făcut frunzele de foc — pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemișcat și din care vorbea Dumnezeu*" (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele

[1] Vd. aceeași formă a substantivului, la Macedonski, în expresii, precum : „*deșirările de uliți*", „*nemărginirile văzduhului*" *(Între cotețe)*, „*neașteptata întrandafirare*" *(Bucureștii lalelelor)* etc.

mai de seamă în epoca imaginismului și unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însufleţite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin contopirea unor reminiscenţe din lumea basmelor și eresurilor, le datorăm operei sale cu atîtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmaţiile sale de principiu, prin ironie și autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacităţile minţii. Chiar cînd notează senzaţiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvîrșire pe sine. Coborînd sub straturile luminoase ale conștiinţei, el regăsește apoi miturile subconștientului colectiv, basmele și legendele. Amator de folclor, de artă și de pitoresc istoric, el nu ne înfăţișează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconștientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedește în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deși va nota, după cum singur ne atrage atenţia, *„stări supranaturale“*, *„încordarea și ascuţimea simţurilor“*, *misticismul nebulos“*, *„risipirea conștiinţei“*, *„viaţa visată asemeni visului de care îţi amintești într-un vis“*, luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminţi o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găsește, pentru a-și exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie și uneori de o rară forţă poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, și ceva din conștiinţa romancierului naturalist trece și prin proza sa, atunci cînd eroul povestirii sale ni se recomandă ca *„un caz interesant de umanitate“*, vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularităţile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcţiuni ale prozei literare : povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o

dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizînd cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcțiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtînd povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind cînd în numele sau, cînd la persoana a treia, uneori intercalînd mărturii străine, deplasîndu-se în diferite niveluri ale duratei, înaintînd sau revenind în timp, căci — ne previne autorul în comentarul cu care întrerupe din cînd în cînd confesiunea personagiului său — *„sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsa desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decît de ordinea cronologică și decît* <de> *logica expunerii“* (p. 23). „Oboseala“, „urîtul“ sau „timiditatea“ ajung să justifice trecerea de la confesiune la narațiune, vorbirea cînd în numele propriu, cînd la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, *graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți prieste“* (p. 25). Disoluția formelor logice ale compoziției atinge odată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conștiința abia mijește, Vinea obține notații de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinței în care Darie duce existența părăsită a unui dement : *„Timpul zace acolo ca o așteptare pe urma unei tainice lipse“*. Cînd i se întîmplă să deschidă ușa vreunei încăperi : *„Molii își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare“*. Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului, ecourile ațipite ale odăii, dar *„sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare și divanuri“* (p. 10). Există totuși o rezonanță a tăcerii și singurătății : *„Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme“* (p. 12). Cîte o amintire se însinuează încet în conștiință și *„coboară vremile de somn, ca un*

călător într-o luntre". Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintîi, „ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi" (p. 15). Uneori somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conștiințe: „...Și somnul și-abate ciocanul de puf" (p. 28). În casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tînără, Lia. Doi bărbați prinseră „murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie" (p. 37). Cînd, în ascunzișul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, „cu pasul lui Isus pe ape", traversează coridorul și se mistuie în odaia unuia dintre amanți, „Darie e năbușit ca într-un sicriu cu garoafe". Tîrziu bîjbîie băiatul pe drumul către culcușul său și „se ghemuie în așternutul rece ca luna de la fereastră" (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet „conștiința se regăsește pe sine și-și reia tic-tacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere" (p. 48). Copilul îngălbenește și răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură: „Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile" (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăsește pe adolescent și „castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sîngele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal" (p. 57). Din sugestiile singurătății, ale nopții și ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tîlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretînd senzații, vagi stări ale subconștiinței. Se făcea că rătăcea „cu pași de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriașele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vîrstnice și cernite, cari în jurul meselor șopteau, nemișcat. O tăcere de seră stăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare..." Dar cuvintele șoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau, „fără înțeles, precum fără mireasmă sînt florile co-

voarelor de lînă". Deodată visul se precipită către sfîrșitul lui : „*Indată un țigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrșitul visului. Alteori un stol de domnișori în frac, înalți cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie încerca să alunge aceste viziuni. Senzația dulce că e vară și întuneric îl moleșea*" (pp. 24—25). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variațiuni pe tema negrului, ca simbol al nopții, al singurătății, al tăcerii, efulgurat în viziunea grupului de bătrîne doamne cernite, șoptind cuvinte fără înțeles și în aceea finală a țiganului aurar sau, cu ritmica precipitată a sfîrșitului, a stolului de domnișori în frac cotropind scările sufletului, ca șirul de clape negre ale bemolilor sub mîna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații și corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deși, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiunii realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ ; ele nu vor fi notațiile unui pictor. amator de colori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adîncă a sentimentului, ca atunci cînd resimțind tot ce e măreț și august în trecerea unei nopți va vorbi despre „*carele de palisandru ale nopții*" (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte : „*Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir*" (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor" baudelairiene, astfel încît aspecte ale ochiului sunt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sunt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea

unei fîntîni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului : „*Curtea e aceeași, cu fîntîna de piatră, ca un mormînt spălat de șuvoiul de argint al răcorii*“ (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunînd din toate instrumentele ei : „*Focul se înteți și prinse deplin, ca o orchestră în avînt*“ (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor : „*Tălăngi se auzeau dogit. Vîntul le scutura pînă la pridvor sunetul, ca un parfum*“ (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației și senzațiile contopite într-un bloc solidar dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vijîie vîntul : „*Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rînduri de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vînt umed vijîiau stelele*“ (p. 22). Stelele care vijîiau de un vînt umed contopesc sonoritate, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

În grupul fantaziștilor poate lua loc și Ion Minulescu, atît prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cît și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru*, 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial și fantast, complăcîndu-se în atitudini cinice, ajunge să-și dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpînită către divagația paradoxală. Fantazia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie, „*fața rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil și buzele cărnoase, obraznice și răsfrînte ca ghizdurile unei fîntîni*“ (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că „*gardiștii stau lipiți de ziduri ca niște ex-voto-uri pe care poliția Capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucureștilor*“. (p. 30). Soarele apunînd în lunga

perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație : *„Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de atlet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa“* (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului. *„Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținîndu-se de mînă să nu se piardă. «Orbii» lui Maeterlink au reușit în fine să se reprezinte și în România“* (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text : *„În sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de colori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă“* (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, porțelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele ilustrate ale lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și borcănașul cu crema Simon sunt elementele unui *„bric-à-brac“* în care fantazia scriitorului culege, dar nu alege. Cînd fantazia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv : *„Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atît mai scump cu cît este mai rar. Colecționarii de lucruri scumpe sunt tot atît de rari ca și darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Cînd însă, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozității publice, mulțimea comună cască gura și sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrățească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sunt ca muzeele naționale“* etc., etc.

Elementele cunoscute ale prozei fantaziste sunt sporite cu aporturi noi și grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Matei I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Matei Caragiale și tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut

lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creația lui Matei și acesta este „estetismul", din care el extrage profunzimea imagistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii. În *Remember*, nuvela din 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatica întîmplare a tînărului lord Aubrey de Vere, care își găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborîtă din portretele lui Van Dyck sau Vander-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atît mai bine în relief, cînd povestitorului i se întîmpla să-l întîlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pînzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe care stăteau înșirate și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul fantastic al povestirii începe să se țeasă în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din Iava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-Veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Matei I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă *„lina boare a asfințitului* (care) *legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtîndu-le mireasma pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori"* (*Opere*, ed. Perpessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate : *„Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească pîcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea ; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă*

opresc covîrșit de slăbiciune" (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte : *„Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorîte de argint-viu ce rînjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleeli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap — mai mult candelă decît lampă — abia lăsînd să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înnăbușită, una din acele lumini, cari după datinele vrăjitorești sunt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții"* (p. 46). Și mai departe : *„Ah ! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly ?"* Dar, sectorul imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Matei Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-Veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește *„trîmba de vedenii"* a acestei narațiuni, merită să ne rețină. Este mai întîi peisagiul romantic cu ruini : *„Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchiu, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă"*. De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către *„amețeala aprigă a culmilor*, (de unde) *lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet. ...La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dîmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase."* Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere : *„Un lung freamăt se înalță*

ca o rugăciune". Curînd însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract : *„țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine"*, unde îl întîmpină mai întîi ispitele mirosului : *„Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși"*. Și de unde chipul omului lipsea și din peisagiul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga : *„O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit, de iasomie"*. Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază : *„Ne tocmeam cu negustătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadîne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei pînă cînd copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înnăbușiți de vîntul Libiei, ieșeam la ocean"*. Drumul ducea mai întîi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum *„razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari"*. Și după această viziune a Nordului oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămețiri), întîmpinată atît de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțeilor din pagode produce această bogată aliterație : *„Vîntul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani"*. Îmbelșugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.)

și care conțin ca o quintesență a descripționismului exotic, așa cum de la Alecsandri și Iorga nimeni n-a mai încercat, sînt compuse cu mijloace de evocare în același timp romantice prin profunziunea colorii, dar și clasice prin mulțimea epitetelor generale: „*ruine semețe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere*" etc. și prin armonioasele cadențe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învățămînt va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria națională [1], temperament paseist în mai multe feluri, complăcîndu-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Matei I. Caragiale ne vorbește desigur și prin reluarea vechilor și nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conținut romantic prin coloare și modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerînd mai de aproape opera capitală a lui Matei Caragiale. *Craii de Curtea-Veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin, construit pe opoziția simetrică a două categorii: vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și estetă, perpetuînd amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor „stirpe" domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori și în mod caracteristic întrebuințat, într-o viziune a istoriei care amintește pe Gobineau, lumea reprezentată prin Pașadia și Pantazi, apoi lumea nouă înfățișată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii și intenselor visări ale precedenților, poate din obscura atracție a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică și deznădăjduită a acestui tip de a degusta în tovărășia infamă spectacolul apusului său tragic și măreț. Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș, este rău. Acest maniheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar și al unui

[1] Cp. *Prefața* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21. unde se face și apropierea dintre schițele pregătitoare ale *Crailor* și nuvelele istorice ale lui Odobescu.

Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfîrșitul cărții, frumos moment al prozei fantaziste, în care craii de Curtea-Veche, Pașadia și Pantazi împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punțile arcuite spre Eternitate, precedați de dangtul scălămbăiat al lui Pirgu : „...*Răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri*“ (p. 186). Dar acestui maniheism moral, distingînd limpede între bine și rău, îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Matei Caragiale își primește una din peceţile ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-Veche*, să fie construită mai limpede din resursele constrastante ale lexicului. Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului : „grav“, „nobil“, „pur“, „venust“, „demnitate“, „mărinimie“, „avînt“, „duh“, „nostalgie“, „farmec“ etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urîțeniei fizice și morale, ai viţiului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influență a împrumutat limbii noastre multe din nuanțele disprețului : „trăsneli“, „toane“, „beteșuguri“, „spurcat“, „scîrnav“, „mardeiași“, „tîrfe“, „codoși“, „țațe“, „teleleici“, „sanchiu“, „rable“, „geamale“, „baldîre“, „balcize“ etc. Puterea de a adora și aceea de a urî și, mai cu seamă, de a disprețui sînt cei doi afluenți care se varsă în albia *Crailor de Curtea-Veche*. Iată, la cîteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, și acela al personagiului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero și Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată : „*În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai*

minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclîc, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind". Vorbirea lui înfloritâ și savantă de om, „*adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor*", „*împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor*" (p. 89), sună ca o muzică: „*vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi resfrîngea în ochi albastrul adînc și în întreagă făptura sa liniștea nesfîrșită*" (p. 87). Pirgu apare într-acestea în tovărășia lui Pașadia, „*mai tînăr mult* (decît acesta), *coclit însă și buhav,* (legănînd) *pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintîi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorîtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi*" (p. 95). Și cînd în grupul eteroclit, craii de Curtea-Veche încep să depene firul visărilor lor de esteți, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl și cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceții traiului", la Herrenhausen, la Schönnbrun și la Ermitage, cînd craii se războiau pentru Rameau și pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: „*Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri*". Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestînd respingere pentru tot ce e „*venust și pur*", erau „*femei schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupește, huidume*

și namile rupînd cîntarul lui Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanțelor și nici un alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Matei Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice și de acea virtute a disprețului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stîrnește și o întărîtă mai aprig.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

XII.

ROMANCIERII

(Al treilea realism)

●

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUȚA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noștri o emulație, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferință în cadrul sumar al schiței și nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezește în cea mai mare parte a prozatorilor noștri aspirația către romanul de amplă compoziție, „fluvial", după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice și sociale a lui Marcel Proust, încît puțini sunt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puțin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică și estetă, la romanul realist, cu pictura mediului urban și a „lumii bune", în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu și N. Davidescu, reflectînd drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agârbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuța, Jean Bart, Victor Ion Popa,

George-Mihail Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sunt numai cîteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfășurare. Este sigur însă că oricare ar fi deosebirile de nivel estetic ale atîtor opere, din sforțarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziție și puterea de observație, cunoașterea omului și a societății au cîștigat mult, și fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mișcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenție, de adîncire psihologică și de compoziție artistică, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mișcare a romanului românesc a fost factorul care a adîncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii românești, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrînge la analiza cîtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale cîtorva din autorii amintiți mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația și cunoașterea omului și a societății, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica și după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează cîte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic", perpetuînd ceva din atitudinile și mijloacele celui de-al doilea realism sau profitînd de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Re-

breanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice" ale celeilalte tabere, lucrînd „viu", preferînd, în formele lui extreme, documentul neelaborat artficiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa mai întîi pe Ionel Teodoreanu, care în *La Medeleni*, 3 vol., 1925—1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculînd de altfel motivele altui mediu și utilizînd cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților, printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocînd o lume idilică și patriarhală, în care nu există decît caractere „simpatice", un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo" moldovenesc, rămas pînă mai tîrziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum cu prilejul romanelor lui Paul Bourget s-a observat că oamenii lui sunt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămînem nedumeriți cum poate să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mîngîierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpînește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluînd însă parte la viața societății, copilul o simte și o înțelege din afară și sufletul lui are adîncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducînd lungi dialoguri și notînd din cînd în cînd, cu pătrundere, nuanțele replicelor, intonațiile și subînțelesurile. În felul acesta, el reia

mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaște, la diverși autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, cînd povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducîndu-ne vii în față pe oameni, făcîndu-ne să auzim oarecum vocea lor și să ne scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replice se obține atunci echivalentul mai expresiv al mișcărilor interioare ale oamenilor și al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintîi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atîtea ori al lui Caragiale, al ironiștilor și humoriștilor, al lui Pătrășcanu, Cazaban și Brăescu, și al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor și faptul narațiunii pot coincide în întregime, cît privește durata lor. În romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sunt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicînd împrejurările care prepară un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic și regizorul fac loc povestitorului, filosofului și poetului liric. Se vorbește cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape genurile se amestecă și romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile și intermediile povestirii și ale reflecției, încît romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sînt astfel fragmentate, mai întîi din dorința de prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Me-*

deleni, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întîi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulcelei de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce, pentru un romancier cu atîtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atîtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gîndirii sau aparenții intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contimporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor are caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secreținue ne uimește. După Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantazia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcția normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci cînd apare cu intermitență, detașîndu-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sunt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricînd și oriunde, nu numai acolo unde ideația se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe

ale cărei date scriitorul este totuși ținut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mintea lui este *„un polipier de imagini"*, după definiția de atîtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor*. Dănuț înalță un zmeu : *„În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic"*. Cozile zmeului *„se alintau feminin în larg, dezmierdînd puterea vînturilor"*. Un vînt se stîrnește :*„colbul se luă la trîntă cu șoseaua"*. Șeful gării își îmbracă în grabă haina, mîna lui răzbește *„prin tunelul de alpaca albastră"* al mînecii. Dănuț privește cum funcționează aparatul de telegraf, „loo-ping-the-loop-*ul lent al benzii de hîrtie ciuruită de pe rotița telegrafului"*. Apare trenul, *„un punct negru, dușmănos ca o gură de revolver încărcat"*. Locomotiva trece de gară : *„Îngrozitor de supărată pe gară, mașina trecu înainte"* (I, pp. 6—12). Toate aceste comparații și metafore, văzute dealtfel din perspectiva personajului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, și numai abundența lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci cînd imaginile nu sunt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmărește mai cu dinadinsul. În sfîrșit, o comparație sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar și sentimentul care operează legătura, nuanța de sensibilitate care face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanță de sensibilitate este deseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicînd pălăria de pe părul Monicăi : *„...Surîse părului descoperit : era auriu cum sunt numai pletele de soare, pe care copiii vînători de fluturi le găsesc prin iarba crîngurilor, zîmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvîrlit-o"* (I, p. 13). Trăsura aleargă pe șoseaua care taie cîmpul înflorit : *„pe-alocuri s-alungau atîția maci, de parcă toate pozele Scufiței Roșii din cărțile de basme porniseră însuflețite, lăsînd albe paginile, rumenind cîmpiile..."* (I, p. 18). Moș Gheorghe înflorește cosița Olguței : *„cuprinzînd c-o mînă hățurile*

încrustate cu mînile Olguței, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiță sălbatecă și binișor înfipse în pletele întunecate ale Olguței roșul luceafăr al dedeochiului" (I, p. 19—20). Fluturii, razele de soare, Scufița Roșie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche și manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sunt totuși acele ale calităților lui. Nu atît lipsa, cît abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare.

Un autor care manifestă unele afinități cu Ionel Teodoreanu, în tendința comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuța, căruia proza noastră mai nouă îi datorește în primul rînd anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. În *Fuga lui Șefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemențele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleșitoare, într-o luptă care se dă mai întîi cu sine însuși, apare talentul unui ochi plastic, procedînd însă nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul se întîmplă la Teodoreanu, cît prin bogate descripții, alunecînd adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Șefki coboară legat de frînghia, încredințată unor camarazi de jocuri și unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete : *„Șefki alunecă spre culcușul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere și de semințe pipărate i se scuturase în cap și-l înecase. Fluturi mici, pestrițI, și lăcuste cu aripi roșii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub mușchiul ei de piept păros, se umpluse de mișcare. Cîte o șopîrlă își ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai gușulița i se bătea zvîcnit. Pînă pierea pe neașteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpînului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în mărunțaiele cetății. Frămîntări șerpuite ale tufărișului arătau fuga prin adăposturi și a altor vietăți, cu solzi*

sau cu blană. Din cînd în cînd apa suna departe și înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz" (p. 43). Procedeul imagistic este deci cu totul altul decît la Teodoreanu și s-ar putea spune că pe cînd filiațiile acestuia din urmă urcă pînă la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a unui Macedonski. Pe de altă parte, pe cînd Teodoreanu folosește cu multă preferință dialogul, pe care îl stăpînește cu virtuozitate, în romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicile lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației, și împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile însăși mai mult decît impresiile subiective în legătură cu ele părînd să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde într-o noapte pe Șefki : „*Șefki nu se mai mișcă. Rămase multă vreme așa. Era fără viață și negru în frunziș, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Înghețase. Își simțea oasele goale, mărgelele și nodulețele palmei, încheietura pumnului, fluerele brațului, ciolanul umărului, coșul pieptului, șurupul știrb de lemn al șirii spinării, aripile șoldurilor, fără carne și fără zgîrciuri*" etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri quasi științifice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact și prob, niște calități de care tocmai epoca noastră, cultivînd improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sunt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strîmtează în proporție spațiul pe care și-l rezervă comentarul și povestirea autorului, acest spațiu este mult mai dilatat la Cezar Petrescu, care își analizează personagiile cînd strămutîndu-se în interiorul lor, cînd privindu-le din afară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins

sau a unei situații. Întinsul loc destinat comentarului și narațiunii acordă unui roman ca *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză și de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai tîrziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contimporană a romanului, Cezar Petrescu este fără îndoială acela care dispune de cel mai întins cîmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării*, unde un mare număr de personagii, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeia naturalistă a lui Tolstoi, *Război și pace*, sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert în *Madame Bovary*, operînd cu un număr restrîns de personagii și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar pe cînd și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încît rămîne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișînd un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adîncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori

nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu Comșa străbătînd într-o caldă zi de vară străzile Bucureștiului :„*Îl priviră lung două femei ; una se întoarse spunînd ceva tovarășei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea ; i se vedeau pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Își amintea de undeva figura. Sunt multe figuri pe care le recunoști, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întîlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oameni cu bucurii, cu griji... Ciudat : atîția cîți trec pe lîngă tine, fără să știi cine sunt, ce duc cu ei !... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetița de școală, cu ghiozdan și coada pe spate. Domnul cu barbișon alb, care privește în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripția din jumătate de titlu :* L'Indep... *Ofițerul care-și admiră cizmele de lac. Și doamna încărcată de pachete, cu copilul de mînă, nehotărîndu-se să traverseze... Cîți din aceștia întîlnești într-o zi ? Două mii, trei... Nenumărați. Ce-i așteaptă acasă ? Ferestre cu perdelele trase ; un cîine îi întîmpină gudurîndu-se ; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au dușmănii de moarte și se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întîmple niciodată, și sufăr pentru cine știe ce dureri, pe care chiar dacă le-am ști, ni s-ar părea cu desăvîrșire indiferente...*“ Și mai apoi : „*Toți sunt taine închise, ferecate cu șapte peceți*“. În fine: „*Acesta e adevărul cel teribil. Trăiești cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoști nici cît ai avea-o pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică...*“ (I, pp. 39—41). Aceste observații, această ușoară filosofie împrumutată lui Radu Comșa nu pornește desigur din adîncimile lui. Radu Comșa gîndește și simte convențional.

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu folosește adesea ori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziție de aluzia literară, de arte, de științe, feluritele asociații pe care i le procură o curiozitate cam răspîndită. Iată, la cazinoul din Constanța apare o portugheză : „*O portugheză, exclamă Luminița recitînd* Larousse-*ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică situată la extrema Ibericei !... Capitala : Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeții simboliști. Oraș însemnat : Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfîrșit, patria apei de păr, a lui Camoëns și donei Ines de Castro !... Pentru rest și detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta și cu un* Fado do amor, *din repertoriul popular...*“ (I, p. 7). Un alt personagiu își amintește vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco : „*E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliște la cincizeci de metri deasupra mării și cu minunate decorațiuni de mozaic și vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greacă? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauți... Tot felul de larve urîcioase, viermi păroși, crustacei dezgustători și gîngănii, să nu le vezi cumva prin vis !... Bietul Omer, nu și-ar mai recunoaște divinitățile !...*“ (I, p. 14). Științele, foarte multe puse la contribuție, dau explicațiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertații doctorale, debitată încă cu zelul unui școlar. Este oare știința imorală ? „*Nu e nici morală, nici imorală, zîmbi dascălul de științe, de astă dată el cu compătimire și ironie față de asemenea erezii comune. Nu e morală, nici imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă ! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sunt realități, pe care știința le constată, le verifică și cîteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu cîteva impuri-*

tăți, atît știm sigur" etc. (I, pp. 15—16). Atîtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personagiilor, în lipsa unei imaginații care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însușire mult cultivată, după cum s-a văzut și mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viața obscură a subconștientului. *Rusoaica*, 1933, o scriere în care pot fi studiate toate tendințele artistice ale lui Gib Mihăescu, conține analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfîrșitul războiului trecut, atunci cînd bătrînul fluviu <...> era în fiecare noapte trecut de noua migrațiune a popoarelor, așteaptă să-i apară femeia mult rîvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectorul expresiilor forte, cu adjective precum : *„brusc"*, *„sufocant"*, *„dîrz"*, *„sterp"*, *„strașnic"*, *„drăcesc"*, *„sinistru"*, *„năprasnic"*, *„enorm"*, *impetuos"*, *„agitat"*, *„vehement"*, *„crud"*, pentru *„aspru"*, cu verbe ca : *„a îmbrînci"*, *„a copleși"*, *„a țîșni"*, *„a străpunge"*, *„a împunge"* ba chiar *„a horipila"*, cu substantivele : *„năprăsnicie"* și *„năprasnă"*, *„neliniște"*, *„rînjet"*, *„cruzime"*, *„sarcasm"*, *„paroxism"*, *„groază"*, *„nebunie"*, *„țîșnituri"* *„dezastre"* etc. Sfera verbală a lui Gib I. Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpînește multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului : amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedește locotenentul Ragaiac, *„înfiptă ca un stîlp de jar în creierul meu"* (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbește ca despre *„somiera lăptoasă a corpului Mariucăi"* (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars *„de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiță gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate și flexibile picioare"* (p. 85). Senzația organică, deși nu cu frecvența semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe

care le-am spicuit și în paginile acestuia, apare și în *Rusoaica*: *„Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coșul pieptului cu lovituri de ciclop“* (p. 86) *sau*: *„eram sufocat: mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanță așa de mică“* (p. 87). Cînd pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat: *„Șovăii amețit și simții cum tot aerul curat de deasupra se desface ca o tencuială stricată și cade, astupîndu-mă sub moloz“* (p. 93). Vîntul urlă afară: *„Auzirăm vîntul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostologire de trupuri grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de șobolani enormi, în număr nesfîrșit“* (p. 121) Fantazia lui Gib. I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care împreună cu asociațiile legate de vocabularul pe care îl întrebuințează de preferință creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenței umane. În timp ce, prin tălmaciul său, la interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturisește că *„după ce sfîrșeau, le răspundeam și eu, adulmecînd ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele“* (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai șiretenia unei căpetenii de haiduci, dar și subtilitatea unui dedectiv abil. Cînd Niculina, soția contrabandistului, țesînd mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite: *„Mă uitai adînc în ochii ei*, observă eroul care se spovedește, să *văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrșit? Atîta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula și creștea acolo și pentru sufletul meu“* (p. 108). Cînd nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întîmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: *„Micul ei nas puțin gîtuit spre vîrful care căuta în*

sus și o dispoziție spre rîs a pometilor stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer strengăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii — ca fumul de cățui al unei divinități negre — din împletirile lenește ale căruia apărea figura cea cu două măști" (p. 16). Altădată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte : „*Îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure și multe, nesimetrice ; ochii mici sub smocuri aspre de sprîncene. Sub nasul gros de formatul și coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spîn ; dar de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile de asemenea i-erau golașe, dar și în vîrful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipte în perinuță aceleași țepi aspre și rare*" (p. 217).

Ochiul care vede atît de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în măreție peisagii scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului : „*Un frig aspru și posomorît se lăsase de cîteva zile și apele lenește ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineață valea se drapă întreagă în vestmînt de nuntire. Un vînt greu și întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit și soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunîndu-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în șir, pînă cînd îngheță el însuși și căzu la pămînt, șarpe de sloi, care se preface în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile și candidele-i dune și Nistrul încremeni însuși, iar văzduhul rămase tot posomorît.*" Și după această descriere, în

frazare bine cadențată, cu sfîrșituri de frază, întrebuințînd materialul imagistic al pitorescului local, cu „*hoarde adormite în șea*" și „*cu năvala căzăcească*" a vîntului dinspre răsărit, iată și convoiul năvălitorilor, defilînd parcă în lumina unei alte planete decît aceea pe care se adăpostește viața: „*Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nici o facla, la această înmormîntare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate pînă la extrem, dau împrejurării toată aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de nici un suflu și în gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi — figuri rude și bărbi grele, ochi secați de orice speranță, — ca printr-un peisagiu lunar*" (pp. 136—138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac găsindu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuși se simțea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drum către casa Niculinei nehotărîrea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soțului sau dacă trebuie s-o amîne pe cît s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situația: „*În suflet îmi furnica în același timp cu nerăbdarea cea mare, o stînjenire, o dorință de întîrziere, cu cît distanța se micșora; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar*". Cu această frămîntare, Ragaiac intră totuși în locuința Niculinei, odată cu vîntul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniști: „*Intrai cu întunericul și cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic și*

calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor" (p. 119). Mărturisirea este făcută, și cînd, după notarea mai multor oscilații ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aștepta oricînd, zîmbetul lașității i se așază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine : „*Mă apropiai cu pas ferm de dînsa, tăindu-i ieșirea cu buzele mînjite de un rînjet fricos*" (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notație de un gen mai vechi, cunoscut, de la Caragiale, acompaniamentul naturii : „*Vîntul bubuii deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezișe și se îndreptă în zbor fîlfîitor. Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult pînă cînd nu se mai auzi.*" Dar tot atunci Ragaiac își arată stîngăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărîrea lui de a stăpîni situația, de a face act de autoritate calmă : „*Dacă vreau, te arestez și pe tine, îi strigai, cînd fusei pentru a doua oară repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surîs atît de amar, de disprețuitor și de sfidător, că-mi fu rușine de această amenințare. Nu mai era nimic de pierdut : mă repezii înainte orbește. Și dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai și mă așezai...*" (pp. 123—124). Și pînă la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care oprește răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul din cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuși, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.), în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personagiu folosit mai tîrziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă și de rezistență pasivă, în care ni se pare a deslușî șiretenia unui ins format în lungul trecut al

unei societăți întemeiate pe disprețul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adîncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decît acele ale înjosirii consimțite, prin care scînteiază viu humorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în nici un fel este totuși adînc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sunt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimțit nu numai ca pitoresc, dar și ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experiența Războiului Întregirii, alături de *Întunecare* și de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleștarea luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare și romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei cîștigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filosofie Ștefan Gheorghidiu, care odată cu războiul trăiește agonia și moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecții psihologice de mare finețe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbutește mai bine autorul *Ultimei nopți de dragoste...* nu este atît afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cît exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice. Întocmai ca moraliștii clasici, dar, evident, în primul rînd cu mijloacele de narațiune și prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămurește elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie". Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpînire pe sufletul lui Gheorghidiu, tînărul însurat de curînd (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobești, într-un grup numeros și vesel, Gheorghidiu observă apropierile în progres dintre soția lui și un *„vag advocat"*, descins de curînd din cabaretele Parisului, de unde adusese

știința noilor dansuri. Încă din momentul în care tînărul menaj fusese anexat de vesela „bandă", Gheorghidiu observă că începe a fi comparat ; mai întîi ca ținută fizică, cu „dansatorii" cercului. *„Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară* (își amintește autoanalistul), *pe cînd, «dansatorul» pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care-i prindeau mîinile ca niște cătușe de mătase."* Ghetele îi erau mai scîlciate, părul mai puțin îngrijit, hainele mai uzate : *„N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mîine două costume noi ?"* îl întrebă într-o zi soția. Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Cînd excursioniștii se așază în automobile, soția lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator". Și deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie *„o voluptoasă incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amîndorora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus"*. Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații care vor să spună desigur mai mult decît ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe : *„Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decît spunea"*. Soția lui Gheorghidiu avea o taină ; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator", nu la stînga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tînărul veșnic „asortat", desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca *„o icoană împodobită"*. Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid: *„Sunt cazuri,* se analizează Gheorghidiu, *cînd experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o*

ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul : un peisaj și un cap străin și vulgar." Cînd a doua zi se prezintă cu întîrziere la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lîngă tînărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică : *„Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul*". Și Gheorghidiu se simte suit pe *„un piedestal de ridicul*", ceea ce sîngerează pentru întîia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mîngîiere grăbită : *„Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru...*" Orchestra începe să execute un cîntec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atît de evidentă, încît o vecină îi adresează întrebarea maliţioasă : *„Ești gelos ?*". Și cînd observă interesul cu care soția lui ascultă din gura tînărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre felurite motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea cînd logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, pînă cînd soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea *„simțindu-se preferată și stăpînă, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare*". Cînd, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpînire și pe soția lui, declanșînd în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adînci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar cînd se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfîrșit, cînd intimita-

tea, atîta vreme imposibilă, se restabilește noaptea tîrziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. *„Ce să-i reproșez?“* se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Nici un fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci *„tot ce e sens, tot ce e adevărat, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propoziții, ca aburul prin țevile plesnite“*. Și o oboseală, o senzație de sfîrșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veștede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelșugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras dealtfel toată bogăția observațiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator“, cu comparațiile defavorabile soțului, cu căutarea intimității noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoință compensatorie arătată soțului, cu parada siguranței de sine în fața rivalei posibile, cu suferința dezamăgirii trecătoare, pînă la agresivitățile finale, tot atîtea stări reflectate de oglinda limpede a soțului gelos, evoluînd el însuși prin sentimentul stînjenirii, al singurătății morale, al disprețului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoștinței și liniștei care i se substituie pînă la oboseala urmînd neputinței de a cuprinde făptura de abur a sentimentului turburător. Știm bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufletești, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiția unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripția lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei“ veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate și distincție. Sentimentele nu ne sunt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii irațională ale sufletului, ci ca consecințele unor acte de reprezentare și de judecată. *„Atenția și luciditatea, ex-*

plică Gheorghidiu în spirit stendhalian, *nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum dealtfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sunt, neapărat, și ultralucizi*" (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează.

Acestea fiind pozițiile lui Camil Petrescu, se înțelege care va fi materialul plastic întrebuințat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții, imaginea intelectuală, altceva totuși decît alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Cînd, în timpul unei discuții, Gheorghidiu constată deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori și propriile lui concepții asupra subiectului, *„simplismul convins al acestei discuții,* observă el, *mă făcea să surid nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roșul cade alături de conturul negru*" (I, p. 13). Natura lui pasionată și stîngace îl face pe Gheorghidiu să ne propună următoarea comparație : *„Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care, încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp : de două, trei ori pe rînd roșu și trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfîrșit, cu îndîrjire*" (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuințează o dată expresia *„neliniște metafizică*", și tînăra lui soție îi cere mai tîrziu explicații asupra înțelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată : *„M-a mirat,* lămurește el, *că a reținut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursioniști un obiect de curiozitate colorată, în muzeu*" (I, p. 95). Nici una din aceste imagini și celelalte multe din aceeași categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea" aparențe, ci a „înțelege" gînduri și situații. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi și Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după ima-

ginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcția de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu nici un alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în narațiunile și analizele sale atîtea idei generale. Cînd Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuții asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucnește : *„Cum să admiți formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entități abstracte, cari cînd se desfac se regăsesc, în aceeași formă și cantitate, ca înainte de contopire ?“* (I. p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul : Din doi litri de apă și sare se pot izola cantitățile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-și poate retrage, după voință, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai tîrziu, fără comparații lămuritoare : *„Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă“* (I, p. 24). Teorii livrești intervin adeseori în reflecțiile studentului în filosofie : *„La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru“* (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decît pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filosof : *„O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții“* (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decît pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filosofiei, de la hilozoiști la Bergson, debitat de zelosul învățăcel tinerei

neveste, într-o seară de intimitate conjugală. *„Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că toți oamenii visează după aceleași regule?“* întreabă nevasta. Și soțul: *„Asta s-au întrebat și ceilalți filosofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confrații tăi într-ale filosofiei nu...“* În același moment junele zelator într-ale filosofiei și amorului se pomenește *„cu amîndouă pernele de puf și dantelă în cap“* (I, p. 111), Astfel de eclipse ale bunului gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămîn o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust*, 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus la persoana întîia, în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă deacolo pe direcția uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida*. *Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personagii deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu unele din scrisorile pe care ele le primesc și cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situațiilor și ale caracterelor prin încrucișarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a ști că ceea ce numim „adevărat“ este totdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce și motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sînt datorite unor oameni care nu fac profesie literară și pe care autorul, convins că în literatură, ca și în teatru, diletanții, prin prospețimea manifestării lor, neconstrînsă de disciplinele tradiționale, sunt mai interesanți, îi provoacă să noteze ceva din viața lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziția autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă ? Nu știe să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniștea : *„Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie“* (I, p. 9). Cînd mai tîrziu Fred Vasilescu este provocat la rîndu-i să-și noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul liniștește aprehensiuni ca cele de mai sus, precizîndu-i : *„Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar pare încărcat și de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic.“* (I, p. 37). Și Fred Vasilescu își face așa de bine treaba, încît romancierul care îi publică confesiunea, *„abia ici colo de a simțit obligația unor deslușiri, a cîtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicînd puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile“*. Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe“, nu ca o compoziție literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite“ sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării,

regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-au putut aduce studiul lui Proust. De unde faza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adesea scurtă și nervoasă, întîlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curînd, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos, „roman“ [1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare : *„Nu înțeleg de ce ar fi «roman»*, scrie d-l Mircea Eliade *„o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri, sau viața unui om între cărți și vise“*. Și mai departe : *„Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întîmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere ; se întîmplă și ratări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic...“* (*Șantier*, 1935, pp. 8—9). Ne găsim deci în prezența unui manifest al „existențialismului“ literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvîntul hotărîtor : *„Orice e viu se poate transforma în epic“*, ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt și că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forța și pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

Sunt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia

[1] Variată pe coperta interioară : „roman indirect“.

cea mai generală care se desprinde din lunga tovărășie cu atîția autori și cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenință să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întîmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltînd virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii, și scriitorii, adevărații scriitori, folosind și potențînd toate aceste mijloace, alegîndu-și un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai profund și mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce și să analizeze, dar abia prin lucrarea literară narațiunile te seduc, evocările îți aduc în față splendoarea lumii sensibile, analizele îți comunică ceva din zbuciumul ființei omenești. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meșteșugului uman. Scriitorul este un artist. Cu această conștiință, prozatorii români, studiați aci mai cu seamă în latura contribuției lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Oct. 1939 — aug. 1941

ANEXE

(contribuții la stilistica verbului)

●

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*[1], F. Brunetière este, după cunoștința noastră, cel dintîi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendință a romanului contemporan de a rivaliza, cu pictura, în năzuința de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge a face următoarele observații : *„Este vorba acum de a compune și de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantazie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunei exprimate prin verb și a o imboliza oarecum sub privirile cititorului.* «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il faisait* une singulière figure en redescendant

[1] Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiemvrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd. în special p. 84 urm.

l'escalier.» *Schimbați un singur cuvînt și citiți* «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il fit* une singulière figure en redescendant l'escalier». *Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personagiul în tot intervalul în care descinde scara.*"

Observația lui Brunetière a fost mai tîrziu generalizată. Gustave Lanson în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „mai multă vivacitate povestirii". Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcțiunea lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este *„de a desemna o acțiune adeseori repetată sau prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea"*. Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, *„este timpul pitoresc al limbii noastre"*. Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasagiu din *La Débâcle*: *„Rapidement, on* dressait *une tente, tandis qu-on* déballait *du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les apareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y* avait *là que des aides. Et c'etaient surtout les bracardiers qui* faisaient *preuve d'un héroïsme têtu es sans gloire."*

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis *„un mare scriitor de rasă și că de-*

plina măestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși" [1]. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănușa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului : „*Mărturisesc*, scrie Proust, *că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care ne prezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți*" [2].

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasagiu din *L'Education sentimentale* : „*Il* voyagea, *il* connut *la mélancolie des paquebots... il* eut *d'autres amours encore mais la violence du premier les lui* rendait *insipides*". Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația : „*Ils* habitaient *le fond de la Bretagne*. C'etait *une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on* découvre *la mer*", apariția finală a prezentului in-

[1] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sunt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Réflexions sur la Critique*, 1939.

[2] M. Proust, *Journées de lecture*, în vol. *Pastiches et Mélanges*, 1919, p. 239.

dicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, *„un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable"*. În sfîrșit, imperfectul indicativului este întrebuințat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit *„stilul indirect liber"*, adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personagiilor sale, fără a le încadra în semnele citării și fără a le introduce prin conjuncția *că*, după cum se face în așa numita vorbire directă și indirectă. Astfel cînd în *L'Education sentimentale*, Flaubert scrie : *„L'Etat* devait *s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures* étaient *bonnes encore. Il* fallait *que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par L'Etat. Dix mille citoyens avec de bons fusil* pouvaient *faire trembler L'Hôtel de Ville..."* simțim lămurit că nu Flaubert vorbește așa, ci unul din personagiile sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obține acest interesant efect stilistic [1], Flaubert folosește de asemeni imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaște justețea observațiilor celui dintîi. Mai tîrziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adîncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior și exterior, între ceea ce apare scriitorului și ceea ce se desfășoară în planul obiectivității. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul și spiritul primei persoane. [2] Cît privește originalitatea absolută a aces-

[1] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du Côte de chez Swanu*, I, 98 : (Françoise) articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirecte, elie rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dons avais daigné se servir le visiteur : — M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas elle pouvait le recevoir" etc.

[2] Albert Thibaudet. *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 228.

tor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în „fabulele" lui La Fontaine, din care se pot citi versurile :

„L-arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vènts;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire:
Il courbait sous les fruits. Cependant pour solaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer;
Quoique, pendant totu lan libérall, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, au des fruits à l'automne...

Orice cititor resimte limpede că în naraţiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuşi. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau şi la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuinţarea cea mai largă şi este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviştilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparaţie cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914 [1]. Îi datorăm lui E. Lork observaţia că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului şi, în acelaşi timp, un trecut resimţit ca un eveniment al subiectivităţii. Cine pronunţă, de pildă, propoziţia *„j'ai perdu ma bourse"* (*„mi-am pierdut punga"*) vrea să spună că n-o mai are „astăzi" şi că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului, într-un înţeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuinţarea persoanei întîi a pronumelui perso-

[1] E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare şi în *Germanisch-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43 urm.

nal. Perfecul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit cu ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul, *„je la perdis"* și *„je la perdais"*, ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. *„Je la perdis"* — *„o pierdui"*, constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire.[1] Între acestea, imperfectul *„je la perdais"* — *„o pierdeam"*, evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gîndire ale fantaziei *(Phantasie-Denkakte)*.

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi[2]. Lerch face totuși cîteva observații terminologice. Formula *Phantasie-Denkakte*, întrebuințată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrînte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire și fantazie" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fantaziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantazia plăsmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăți, dar păstrînd justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape

[1] Vd. în același sens observația d-lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169 : *„Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă : amîndouă arată acțiuni săvîrșite în trecut. Deosebirea dintre ele este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin prefectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice... Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus."*

[2] E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 43 (1922), caietul 3—4.

de adevărul lucrurilor caracterizînd „imperfectul" ca pe expresia reprezentării vivace *(lebhafte Vorstellung)*. Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, excită îndeosebi puterea reprezentativă a fantaziei, cum sunt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice *(Einfühlung)*. Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sunt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuințarea imperfectului.[1] Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întîi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais : *„s'éveillait donc Gargantua environ quatre heures du matin"*, o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiune de identificare cu deprinderile acestuia.

[1] E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f. a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. și cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924, p. 45 urm.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul *„silinței"*, *„de conatu"*, pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël : *„Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le vieillard, qui périssait un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord"*. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuințează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale.[1]

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au observat-o la povestitorii francezi ? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului ? Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observație : Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producții culte, se asociază adese cu

[1] Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune : *Je venais vous prier*, înțelegem că, mînat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculînd-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect și a „imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen, Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca : *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. C. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noștri povestitori culți întrebuințează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare narațiunii propriu-zise. Iată cîteva exemple. „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa... fugind la Constantinopol*, izbutise *a lua oști turcești...* Intrase *în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi*, fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întîmpina cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-și dezveli urîtul caracter... Îndată ce* sosise, *Lăpușneanu porunci... De cu sară* se făcuse *de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se* făcuse *mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se* împrăștiase *că domnul se* împăcase *cu boierii*“ etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, passim). „*Ajungînd în floarea juneței, ea* devenise *un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București... Poeții timpului* secase *nesfîrșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul* pusese *pe amanta sa, era situată în strada Calității... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp*, dispăruse *cu totul*“ etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, passim). „*Cruzimile turcilor* trecuseră *răbdarea împilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale turcilor* sleise *răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atît în Țara Românească cît și în Moldova*, hotărîse *ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească* ieșise *ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își* așezase *trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzi ale românilor...* înspăimîntaseră *atît pe turcii din partea locului încît* fugiseră *mai toți în munții Balcani*“ etc.

(N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încît într-un roman ca *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.[1] Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. L. Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii mai noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din *Pădurea spînzuraților*: *„Automobilul* opri *scurt în fața unei ograzi mari cu poarta deschisă. Bologa* sări *jos*, așteptă *două clipe pe plutonierul care* spunea *ceva șoferului, și* intrară *împreună, în vreme ce mașina* trecea *mai departe..."* Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: *„Automobilul* oprise *scurt în fața unei ograzi mari cu poarta deschisă. Bologa* sărise *jos*, așteptase *două clipe pe plutonierul care* spusese *ceva șoferului, și* intraseră *împreună în vreme ce mașina* trecuse *mai departe..."*

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în

[1] În schimb, în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.

părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. Dealtfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care o acțiune trecută este înfățișată în relația ei cu altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se* înturna *acum să izgonească pe răpitorul Tomșa, și să-și ia scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri.* Intrase *în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lîngă aceste avea porunci împărătești către Hanul tătarilor Nogai,* ca să-i deie *oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul* mergea *alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în picioare*". Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, că de pildă în propoziția inițială : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara*". Abia în ultima propoziție a pasagiului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care a fost vorba mai sus : „*Lăpușneanul* mergea *alăturea cu vornicul Bogdan*". În schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpușneanul*, imperfectul indicativului este pus la o

largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc : *Boierii neavînd nici o grije, surprinși mișelește pe din dos, fără arme,* cădeau *fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni* mureau *făcîndu-și cruce ; mulți însă din cei mai juni se* apărau *cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se* făceau *arme în mîna lor ; unii, deși răniți, se* încleștau *cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce* primeau, *îi* strîngeau *pînă îi* înăduşeau. *Dacă vreunul* apuca *vreo sabie, își* vindea *scump viața.*" O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliștilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înrîurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spînzuraților,* unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sînt cu adevărat văzute : „*Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului,* întindea *brațul cu streangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni* săpau *groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după fiece lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii* zvîrleau *lut galben, lipicios... Caporalul își* răsucea *mustățile și* se uita *mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl* supăra, *deși* căuta *să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta* era *cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stînga, la cîțiva pași,* începea *cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie,* se ascundea *sub o pînză de fum și de pîclă din care de-abia* sco-

teau *capetele, sfioase și resfirate, vîrfuri de pomi desfrunziți, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miazănoapte se* iveau *ruinele gării și linia ferată ce* închidea *zarea ca un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît,* venea *din apus,* trecea *prin sat și se* ducea *tocmai pe front...*"

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sunt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere vocativă în descrierile poeților. Imaginea cu care începe *Pădurea spînzuraților* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon.* Nimic nu stă în această evocare ; totul se mișcă : Soldații „*săpau*" groapa, groparii „*zvîrleau*" lutul galben, caporalul își „*răsucea*" mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decît să se „*uite*" împrejur ; dar scriitorul, simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaogă îndată că se „*uita... cercetător și cu dispreț*", precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sunt împrumutate de asemeni domeniului acțiunii : spînzurătoarea își „*întindea*" brațul, satul se „*ascundea*", pomii desfrunziți își „*scoteau*" capetele, în sfîrșit, șoseaua „*venea*" din apus, „*trecea*" prin sat și se „*ducea*" tocmai pe front.[1] Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți : spînzurătoarea „*și-a întins*" brațul.. soldații „*au săpat*" groapa... caporalul „*și-a răsucit*" mustățile și „*s-a uitat*" împrejur etc. Tabloul nu s-ar

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuințare evocatoare a imperfectului, la I. Slavici : „*Drumul de țară vine din oraș, trece pe lîngă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Rîpiții*" (*Popa Tanda,* în *Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele d-lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luînd locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu : *„Zăpada* s-a dus. *Petice de gheață* mustesc *din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de șarpe.“* Al doilea exemplu : *„Chiciură de ramuri, ca la Bobotează.* S-au prins *pe uluci mărgele sclipitoare, parcă — peste noapte — s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund* s-a șters *în fumul ceții ; iar teiul, d-asupra lui,* plutește *în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunînd tovarășilor : «Luați seama ! în urma mea se cerne veșnicia, pustiul fără margini»“ (Opere complete,* I, p. 19, p. 25).

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care *„s-a șters“* în ceață, teiul care *„plutește“* în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gârleanu, *Cea dintîi durere : „Am* crescut *pe ulița din capătul căreia privirea* pătrundea *pînă departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia* se ridica *deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mîndre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier“.* Viziunea Cetății ar fi putut rămîne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe

închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare : „*Nu o dată* am rămas *uimit, în poartă, cînd regimentul de linie* pornea *la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mînă un buzdugan pe care îl* azvîrlea *în aer de* se rotea *de două ori, apoi îl* prindea *în palmă și-l* ținea *o clipă în sus, pînă ce* clocotea *glasul de tunet al tobei mari*". Apoi : „M-am uitat *și eu : în fund, cerul se* rumenise, *unde de fum negru* se ridicau *în văzduh, și uneori cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate*". În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasagiul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească : *M-am uitat* și eu... Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii : cerul se *rumenise.* Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfîrșit imperfectul : „*unde de fum negru* se ridicau *în văzduh... Cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate...*" Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scîntei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întîmplărilor trecute. Ion Creangă cunoștea procedeul : „*Cum nu se dă scos ursul din bîrlog... așa nu mă* dam *eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dus din Humulești ?... Iaca de ce nu : drăguliță*

Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate ! Și Iașii, pe cari nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălticenii, de unde, toamna tîrziu și mai ales prin cîșlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam răpezi din cînd în cînd, pășlind-o așa cum pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținînd tot o fugă ca telegarii ; și după ce jucam cît jucam, furam cîte-un sărutat de la cele copile sprințare, și pînă-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni" (*Amintiri*, în *Opere complete*, *Ed. „Cartea românească"*, p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întîmplă în *Sînge-rece* de d. Tudor Arghezi, unde după ce narațiunea este menținută cîteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator : *„Sînge-rece* sare, nu știe, nu pricepe... *Încurcîndu-i-se limba în dinți, gesturile lui* vor *să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii"* (*Icoane de lemn*, p. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui ; el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaogă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei : *„Îi* făceam *semn și lui Săvoiu, care* știa *de ce-i vorba. Și punîndu-mi cărțile în buzunar,* dădeam *cîteva bezele amicilor rămași și o* porneam *întîi repegior, pînă* ieșeam *din calea profesorilor, apoi o* luam *rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere șterse de demult : «Pentru călăreți», «Pentru pietoni»* mă făceau *totdeauna să mă întreb : unde mai sunt călărețiî, unde sunt pietonii ? Iar în mintea mea* vedeam *Iașul de altădată"* (*Schițe și amintiri*, ed. a II-a, p. 168). În sfîrșit, amintirea poate fi atribuită

unui personagiu al naraţiunii, ca în schiţa *Colonelul* de Em. Gârleanu, unde imperfectul este folosit cu acelaşi efect de a sugera durata, pe care l-am întîmpinat şi mai sus : *„Cîte o dată îşi* arunca *privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se* vedea *acolo, ofiţer tînăr, sublocotenent, abia ieşit din şcoală :* sta *în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos în afară, cu ochii albaştri, surîzători... Pe atunci, îşi* suna *pintenii ca o muzică ; îşi* apropia *o dată călcîiele : ţanc ! şi durităle* zbîrnîiau *în odăile mari, în care trichelurile* jucau *pe duşumelele lustruite apele lucii ale luminărilor. Tot aşa* sclipea *şi dînsul ca bucăţelele de cristal,* se clinchetau, *atîrnate, ca nişte cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viaţa îi* era *o rază de soare ! Nu* dormea *nopţile :* păşea, *o dată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor.* Nu obosea : *în faţa escadronului* trăgea *sabia, ca un fulger, din teacă, şi, strunindu-şi calul,* rotea *ochii pe cîmpul de mustru“ (Cea dintîi durere,* p. 113). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimţea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existenţă ?

Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noştri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ŞI TEHNICA NARAŢIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului*, am făcut observaţia că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvenţă în operele vechilor noştri povestitori, mai cu seamă în părţile iniţiale şi de cadru ale naraţiunilor şi că dispariţia relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare naraţiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeaşi proporţie la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmaţii, citam un pasagiu cu funcţiune de încadrare din *Pădurea spînzuraţilor* a lui Liviu Rebreanu, pasagiu menţinut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte naraţiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experienţă de oarecare interes pentru cine urmăreşte variaţia particularităţilor stilistice. Fraza mi se părea că îmbătrîneşte deodată şi, în loc de a mai avea în faţă pe Rebreanu, puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăţi concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape şi întregind observaţiile din articolul amin-

tit este : 1 că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii povestitori mai noi o dată cu transformarea tehnicei narațiunii ; 2 că mai-mult-ca-perfectul dobîndește în operele acestor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui cîteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întîi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Pînă a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este, dealtfel după cum remarcă toate gramaticele, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara*". Partea a II-a : „*Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi*, fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întîmpina cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-și dezveli urîtul caracter.*" Partea a III-a : „*De cu sară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia, și apoi să vie să prînzească la curte*". Partea a IV-a : *Patru ani* trecuseră *de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinței ce* dase *doamnei Ruxandei, nu mai* tăiase *nici un boier.*

Dar pentru ca să nu uite dorul lui tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri.“

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile istorice ale lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirei : *Ioana d'Arc, fecioara din Orleans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum, după structura lor generală, există narațiuni în care unei prime părți de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare[1] : *„În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care dobîndise printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franței, ceru coroana și sceptrul acestei țări.“* Iată și începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna,* unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tîrziu, după începutul narațiunii propriu-zise : *„Clopotele bisericii domnești din tîrgulețul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat ; iar de sus, de pe colnicea dealului dempotrivă le răspundea cu răsunet tînguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfîrșitul lui fevruarie, anul 1560, și de curînd se* adusese *în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul care, la 25 ale lunei,* murise *pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi* urziseră *cu otrăvuri peirea, ori că Dumnezeul milostiv se-ndurase în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și* hotărîse *acum ceasul asprei sale judecăți.“* Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfec-

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (*Avec Balzac,* Gallimard, 1937) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Iliadei,* cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a *Odiseii,* unde *„povestirea lui Ulysse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil“* (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal ; cel de-al doilea al lui Balzac.

tul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora*: „*O ceartă mare* se scornise *între Zeus și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu...*“ Începutul lui *Briareu*: „*Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zeus* biruise *pe zeii cei bătrîni și se* așezase *cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos*“. Începutul lui *Deucalion*: „*De pre scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără de a purta cîtuși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea* crescuse *mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei* închipuise *un soi nou de înjunghieri și de sacrificii, care* mohorîse *pămîntul cu sînge.*“ Începutul lui *Poseidon și Atena*: „*Un oarecare Erechteu* începuse *să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de mîndri voinici...*“ Începutul lui *Apolon în Delos*: „*Din țară în țară rătăcea biată zînă Leto sau Latona, plină de temeri și de durere, pentru că nici o țară și nici o cetate nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea* trecuse *la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se* rugase *ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se așeza în sînul lor. Nicăieri nu* cutezase *a o primi.*“ Începutul lui *Admet*: „*Masă mare era întinsă în palatele din Feres, căci domnitorul de acolo* își adusese *acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă dintre fetele lui Pelias*“. Începutul lui *Narcis*: „*Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea numai dorul surorei sale, pe care i-o* răpise *Ermes, și o* dusese *în negrul pămîntului...*“

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate

a povestirilor istorice sau mitologice, iată cîteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conținut decît acel istoric sau mitologic, dar aparținînd deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sunt povestite evenimente contimporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I-a : *„Aceasta a urmat la 1827. De abia* înserase, *ulițele erau însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleșteˮ... Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie* prefăcuse *în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragii, masalagii, potlogari de care gemea orașul... pîndeau pe nesocotitul pedestru...ˮ* Partea a II-a : *„Zoe era fiica unui boerinaș, care prin slujbele sale* se ridicase *la o treaptă cinstită. Încă în fașe,* perduse *pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o* lipsise *și de tatăl său. De atunci, sărmana fată, lăsînd o moșioară... care* rămase *moștenire fraților ei,* venise *la Iași... Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi.ˮ* Partea a III-a : *„Mai mult de un an acum* trecuse *de la întîmplarea aceasta. Iliescul* aflase *chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimei sale, și Zoe* începuse *a cunoaște că a greșit judecînd pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa, se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă...ˮ* Partea a IV-a : *„În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii* stropiseră *podul, și la toate răspîntiile cîte un zapciu al Agiei oprea carele...ˮ* Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I-a : *„Toț orașul Chișinăului* se adunase *ca să privească alergarea de cai, ce se* prelungise *pînă în luna lui septembrie... Locul alergării este zece minute afară de oraș...ˮ* Partea a II-a : *„Sunt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* perise *la Ostro-*

lenco; alții adevereau că bărbatul său... are procesuri ce îl țin în Petersburg... acei mari rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă, care venise *să se spășească în urîtul monotoniei Chișinăului.*" Partea a IV-a : „*Era cîteva luni de cînd mă* înturnasem *la Iași. Vîrtejul societății, proțesuri, intrigile politice mă* cuprinseseră *într-atît, încît, neaflînd minută de răgaz, am fugit la țară.*" Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi.* Capitolul al II-lea : „*Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averei stăpînului său... Acest fanariot* venise *din Constantinopol... și* făcuse *meseria de ciohodar... Ca fanariot... el* moștenise *din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își* îndreptase *toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se* înamorase *numai pentru împlinirea acestui scop.*" Capitolul al IV-lea : Trecuse *două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea și banul C... Se* observase, *însă, o mare schimbare în felul de viață al postelnicului; casa lui...* devenise *în urmă o casă publică...*" Capitolul al IX-lea : „*Trădarea începută cu atîta fineță de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că* renunțase *la orice plan de ambițiune.*" Capitolul al XI-lea : „*Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp,* dispăruse *cu totul*"... Capitolul al XII-lea : „*Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf pe care-l* dorise *atît de mult, chemă pe toate slugile curții și le* ținu *un cuvînt prin care le făcu cunoscut că... se* făcuse *mare risipă în curtea stăpînului său...*" Capitolul al XIII-lea : „*Vestea despre influiența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache... se* răspîndise *atît de mult, încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa, curtea stăpînului său...*" Capitolul al XIII-lea : „*Zilele cele frumoase ale toamnei din anul 1817 își* luaseră *zborul... Iarna*

se arătase... *și vîntul de la miazănoapte* începuse *din vreme a sufla cu tărie...*" Capitolul al XVI-lea : „*Să părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi...* pregătise *și el o cină la care* invitase *pe cîțiva din cei mai de aproape amici ai săi.*" Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuințat de Filimon ca și de Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena ;* Capitolul I : „*Era ziua de Mai întîi a anului 1859. Mai multe familii de boieri...* se adunase *la o moșie lîngă Ploiești...*" Capitolul al XI-lea : „Trecuse *o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el* scrise *Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu* putuse *să se întoarcă.*" Capitolul al XVII-lea : *Zoe se* aruncase *în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care* trecuse *un brîu de mătase albă... Afară se auzi un tunet.*" Capitolul al XVIII-lea : „*Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii* veniseră *în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se preparase la aceasta*". Capitolul al XIX-lea : „*A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul* se înturnase *de dimineață*". Capitolul al XXI-lea : „*Locașul de la Fănești* devenise *trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina*". Capitolul al XXIV-lea : „*Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe postelnicul și țiitoarea lui. Aceasta* venise *repede în Ploiești. Acolo* întîlnise *pe postelnicul, căruia îi* repetase *acuzarea ce Zoe* aruncase *Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...*" Capitolul al XXV-lea : „*Elescu era la București. El* chemase *pe Georges și-i comunicase toate cîte erau să se petreacă la Fănești. El știu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît* atrase *pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întîmplător și izolat, ci în fața unuia foarte răspîndit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întîmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemînă decît felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului ? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată cîteva exemple : 1 *a* Imperfect cu mai-mult-ca-perfect : *„Unii* spuneau că *e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco* (C. Negruzzi). 1 *b* Mai-mult-ca-perfect cu imperfect : *„Nu se* spovăduise *de cînd era, și se* ducea *la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele“* [1] (C. Negruzzi). 2 *a* Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect : *„Apostolul, sugînd un pahar,* strigă *că încă de la nunta din Cana nu* băuse *așa vin minunat“* (C. Negruzzi). 2 *b* Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu : *„Toți boierii Țării Românești, cari* scăpaseră *de la moarte și pribegie și a căror inimă* ofta *după libertate...* începură *a se aduna, a se sfătui“* (N. Bălcescu). 3 *a* Perfect compus cu mai-mult-

[1] O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu : *„Pe lîngă datornicii ce erau în țară sub Alexandru, se mai* adăogiseră *și alți turci“* (N. Bălcescu, *Ist. rom. sub Mihai-Voievod Viteazul*, ed. „Cartea românească“, p. 38). Curioasă derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

ca-perfect : *„Domnul nostru s-a dus cu apostolii în odaia ce li se gătise“* (C. Negruzzi). *„Sosind la Tîrgul Ocnii,* s-a coborît *într-o ocnă părăsită, care i-o* arătase *o babă vrăjitoare“* (C. Negruzzi). 3 *b* Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus : „Venise *fără să știe pentru ce* a venit“ (C. Negruzzi) etc.

Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sunt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni care le-au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică *„se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele“*, el nu uită să previe că *„nu se* spovăduise *de cînd era“*. Cînd se amintește că Toderică își prăpădi averea, autorul adaugă îndată : *„tot ce* cîștigase *și moștenirea de la tată-său pe deasupra“*. Cînd apostolii intră în casa lui Toderică, *„acesta de abia* intrase *cu torba plină, căci* avusese *noroc în ziua aceea“*. Cînd sfinții se retrag în camera lor, Toderică începe a bea *„ce mai* rămăsese *din vinul blagoslovit“* etc., etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii“, adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de 30 pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes : În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de m.-m.-c.-p. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 m.-m.-c.-p. La I. Al.

Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Până Trăsnea Sfîntul* 31 m.-m.-c.-p. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 m.-m.-c.-p. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* 27 m.-m.-c.-p. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 m.-m.-c.-p. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 m.-m.-c.-p. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spînzuraților* 13 m.-m.-c.-p. La I. Vinea în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* 10 m.-m.-c.-p. Statistica aceasta nereferindu-se la un număr egal de cuvinte are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu o aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante : 1. Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe : tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi : Capitolul I : „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat,* luasem *parte... la fortificarea văii Prahovei... Niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă...* erau *botezate de noi tranșee, și* apărau *un front de vreo zece kilometri.*“ Capitolul al II-lea : „*Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și* bănuiam *că mă înșală. Din cauza asta nici nu* putusem *să-mi dau examenele la vreme.*“ În nici una din diversele lucrări citate, autorii lor nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spînzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată cîte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale, pentru a nara evenimentele mai vechi. Cum procedează Negruzzi ? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personagiul numit Ipolit este orb. Un alt personagiu exclamă: *„Blestemul Olgăi se împlini !... „Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem ?“* întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personagiului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini) : *„Sunt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită care venise să spășească în urîtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se aflase mai sigur despre dînsa era că se numea Olga și era poloneză“* etc. Cum procedează Rebreanu ? Iată-l în romanul *Pădurea spînzuraților* înfățișîndu-l mai întîi pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face ? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, așa cum procedează C. Negruzzi ? Nici într-un fel nici într-altul. Rebreanu nu va folosi deloc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se *„din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul*

Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormîntul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare : Iosif Bologa..." Evocarea trecutului, pînă la sfîrșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor și nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată*, mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În același număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire ? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele și faptele personagiilor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sunt intitulate capitolele nuvelei dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene : Capitolul I : *Se vede ce soi rău e duduca Lizuca.* Capitolul al II-lea : *Duduia Lizuca plănuiește o expediție îndrăzneață.* Capitolul al III-lea : *Sfat cu Sora-Soarelui.* Capitolul al IV-lea : *Unde s-arată Sfînta Miercuri.* Capitolul al V-lea : *Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă.* Capitolul al VI-lea : *Aici s-arată cine sînt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede" sau se „arată" ceva.

În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decît foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personagiilor și să se audă cuvintele lor.[1] Dacă, dimpotrivă, în *Baltagul* întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului crește atît de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn*, care este făcută dintr-o serie de „instantanee" literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului*, unde, în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 de ori. Variațiile statistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentînd mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personagiile înșeși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai*.

întîmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu ne apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anterioriţăţii. Această anterioritate pare să fie despărţită de momentul următor printr-un răstimp scurt. („*De-abia* înserase, *uliţele erau încă pustii*") sau printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an* trecuse *de la întîmplarea aceasta*"), funcţiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeaşi. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori şi anterioritatea cauzală. Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie : „*Împrejur întunerecul se* înăsprise, *încît* înţepa *ochii*" (*Pădurea spînzuraţilor*, p. 20), el nu vrea să spună că „întîi" s-a înăsprit întunericul şi „apoi" ochii s-au simţit înţepaţi. Aceste două evenimente sunt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva şi anume că din pricina înăspririi întunerecului, eroul său a început să simtă că ochii îl înţeapă. Dependenţa este însă indicată aici prin conjuncţia „încît". Uneori dependenţa este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din *Pădurea spînzuraţilor* îndeamnă cu vorba pe soldaţii care săpau o groapă. „*Apoi* tăcu *brusc*. *Privirea lui se* oprise *asupra spînzurătoarei...*" (*op. cit.*, p. 13). Aci, momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuşi scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănţuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar şi dependenţa lor cauzală : caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spînzurătoarei. Un exemplu de acelaşi tip din Th. Scorţescu : „*În aceeaşi noapte, Silvia mă* primi *în camera ei de culcare. George* plecase *la Cluceni de cîteva zile*" (*Concina prădată*, p. 22). Înlănţuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întîi la Cluceni şi apoi Silvia

îl primi în cameră pe personagiul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Silvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction : „*Călărașii se* chitiră *pe împușcături și se* risipiră *prin toată curtea. Turcul* venise *tocmai în dreptul meu*“ (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : „*Radu se* ridică *cu o mare plictiseală. Dan Scheianu* fusese *colegul lor de școală*“ (*Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru că, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea : „*Deodată însă prestigiul lui Willy se* înălță *și pluti în toate conștiințele.* Venise, *într-o zi, de la gară cu vreo zece volume împachetate, pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație*“ (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea cîte am dat ajung însă pentru a adăoga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica, în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decît aceea de antedatare despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strînse și mai profunde decît acele ale simplei lor înșiruiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sînt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sunt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni, îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă: „la șapte ani întîlnesc pe omul cu care rămîn prieten toată viața", se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță: „plec mîine", el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința sau convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum prin derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții

interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat dealtfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii respiră". La rîndul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*, 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic". Astfel, în propoziția „o mînă spală pe alta", prezentul „spală" nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu *„ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întîmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală."* O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime *pro memoria*, așa-numitul „prezent tabular", unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului *„la care distanța lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal"* (Wachernagel, *op. cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular, într-o însemnare ca d.p. *„subigit omne Lucanom"*, nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămîne deocamdată indiferent. Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice ; cît privește semnificația lui avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndește forma „atemporală", din

pricină că în unele propoziții l-am însoțit cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mînă spală pe alta" sau „apa trece, pietrele rămîn" nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sunt muritori" nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sunt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sunt" nu vrea să exprime altceva decît aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sunt muritori" și „o mînă spală pe alta", sunt universal valabile în timp ; ele sunt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mînă a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală, fără nici o subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuințarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al definițiilor și legilor științifice, ci cu „prezentul

etern" al povestirilor : un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întîi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, ed. Cartea românească", p. 81. Pasagiul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori : „*Nu se știe*, scrie Bălcescu, *dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contimporani, că fără dreptate a fost el azvîrlit după tron în temniță ; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfîrși viața la mai 1597, în aceeași temniță. Toată avuția lui cea mare, strînsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă ; de aceea, mulți din ei fură închiși, unii pedepsiți cu moarte. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeească* scoate *răsplata unei fapte dintr-însa chiar...*"

Nimănui dintre acei care ar străbate acest pasagiu cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Pînă la această ultimă propoziție,

scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmația *„dreptatea dumnezeească scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar...“* este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întîmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricînd și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci cînd el încheie o povestire, rezumînd și extrăgînd substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, cînd în pasagiul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine, care în renumitul său

Essai sur Tite Live (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filosofice, arată cum „*istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale*“ (ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuințarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filosof le încorporează narațiunilor lui.

B. P. Hasdeu care aparține în multe privințe curentului retoric și filosofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit : „*Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei lăpușnence sau precum Petru-vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale : bastardul nu are tată*“ (*Ioan-vodă cel Cumplit*, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la faptele particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altă dată pe B. P. Hasdeu schițînd biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic, al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească : „*Peste douăzeci și cinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvîrșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de «cel Surd». În adevăr surd, surd la vocea măreței sale origini : fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoșesc al*

marelui Ștefan! Bruma sclaviei ucide în rădăcină chiar florile cele mai alese" (op. cit., p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcție ne-o ilustrează și următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201 : „*Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în 26 iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplină conștiință că nu se va ține nici de un cuvînt al jurămîntului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie! Ceea ce în una* se numește *trădare, în cealaltă* poartă *numele de necesitate politică; înșelăciunea* se numește *dibăcie, iar despoierea este salutată cu titlul de triumf.*" Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația : „*Între cinstea politică și cinstea privată* a fost *și* va fi *totdeauna o prăpastie!* Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor și nu numai al narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personagiilor care le execută, dar și prin motive generale, ținînd adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu

din A. D. Xenopol, *op. cit.*, vol. VII, p. 226: *„Gheorghe Ștefan văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porți străine, unde nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui? Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțimînt de dreptate ce se* mișcă *în inima noastră* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricît am compătimit pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, cînd ne gîndim cum și el trădase...“* Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă, asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia: *„...nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui?“* Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern: *„Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire“*. Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfîrșește eroul povestirii: *„Totuși puternicul simțimînt de dreptate ce* se mișcă *în inima noastră, ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...“* Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un alt exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele, în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasagiu extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda*, *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 16 : *„Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le* pricepe. Este *în firea omului, că după ce mintea* pricepe *un șir de lucruri mai ascunse, ea* pune *aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai* crede *ceea ce nu poate înțelege“* etc. Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism : omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale popii Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, *Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească“, p. 34 : *„Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite ; și alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit ; căci sprințar și înșelător* este *gîndul omului, pe ale căruia aripi te* poartă *dorul necontenit și nu te lasă în pace, pînă* ce intri *în mormînt“*. Motivul neliniștei povestitorului în tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne ducea cu gîndul la concepția re-

torică și filosofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filosof și pe autor. Prezentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B. P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu *„trei scalpeluri de artă"*, după cum le numește el în limbajul său metaforic : *„critica, perspectiva și coloritul"*. Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. *„Perspectiva,* scrie el, *se cuprinde întru a dispune toate părțile întregului așa, încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue ; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut ; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijească mai încolo."* Așa-numita „perspectivă" ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva, despre care ne vorbește Hasdeu, nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate, care sunt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul

expunerilor sale, istoricul se opreşte pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea şi învălmăşeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operaţia analizei şi valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sunt însă criteriile valorificării şi care sunt mijloacele capabile să sublinieze importanţa superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă ? Cum se produce repartizarea accentelor de importanţă şi cum le selectăm din ceea ce, pentru un ochi indiferent, ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief ?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluţia unei astfel de probleme interesînd estetica prozei într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu şi vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adînc şi după necesităţile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naţionale ale timpului. Condus de o asemenea concepţie, intervenţia valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a preţuirii pe eroii mult iubiţi şi să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe acele care sunt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspiraţiile naţiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sunt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment naţional. Faptele eroului slăvit sunt povestite la prezentul istoric şi

participă la via lumină evocativă a acestui timp ; isprăvile adversarilor sunt narate la trecut și sunt împinse, odată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, publicată de A.I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, pp. 64—65 : „*Mihai sosi a doua zi, luni (24 ianuarie) de cu noapte și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-Pașa, nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai strîngea oști și voia să-și mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se* grăbește, trece *Dunărea pe gheață pe la Marotin* și își înșiră *oștile sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătură din Bulgaria. El își* îndeamnă *oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Cristos și mîntuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît ai gîndi,* năvălește *asupra turcilor, care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se începuse. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebuiră a se pleca furiei românilor ; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morții ; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopței, fără seamă îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toți*". Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai „se grăbește, trece *Dunărea, își* îndeamnă *oștile, care* năvălesc *asupra turcilor, și* ucid *sau îi* prind *mai pe*

toți". Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sunt puse față în față două personagii, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-Pașa, ne sunt descrise de fapt numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acele ale lui Mustafa sunt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sunt individualizate însă atît faptele lui Mihai, cît și acele ale dușmanului său Sinan; dar pe cînd cele dintîi sunt evocate la prezent, celelalte sunt povestite la trecut. Iată interesanta pagină, extrasă din *op. cit.*, pp. 128—129: *„Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici români care ca niște zmei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale, ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își* preumblă *privirea pe cîmpul bătăliei,* vede *mișcările turcilor și după dînsele își* pregătește *pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa, cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se* așează *cu ceata de curînd sosită la capătul podului spre a întîmpina pe Sinan,* trimite *pe căpitanul Cocea cu 200*

unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așază *cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și* stă *gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai* cugetă *în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El* hotărăște *atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn* cheamă *în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor,* smulge *o secure ostenească de la un soldat, se* aruncă *în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape,* doboară *pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă,* ajunge *pe Caraiman-Pașa, îi* zboară *capul,* izbește *și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie,* se întoarce *la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică* înfioară *pe turci de spaimă, iar pe creștini îi* însuflețește *și-i* aprinde *de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate.*"

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sunt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personagii secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului ; Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezentul indicativului : el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește și se întoarce". Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de pla-

nuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasagiului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sunt readuse deopotrivă în lumina prezentului. *„Sinan, văzînd aceasta,* continuă Bălcescu, *spre a da curagiu la ai săi,* ia *ofensiva* și trece *podul. Dar deodată se* vede *oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și în coastă trăsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a turcilor, le* găurește *rîndurile și le* pustiește *toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul,* izbutește *a-și întocmi oștile în rînduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea de dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly* zdrobesc *iară această rînduială; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiți, îi* izbesc *acum,* încep *a fugi răslățați“* etc. (*op. cit.*, p. 129). Care sunt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței și mișcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul, trecînd faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia“ ofensiva, „trece“ podul. Dar deodată Mihai și ai săi își recîștigă avantagiile amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare, și anume atunci cînd faptele celor doi adversari ega-

lîndu-se, ele conveneau a fi comprimate în același prim-plan al importanței. Puțini sunt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gîndului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuoz.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adam, Ion : 196, 198, 206, 208, 211.
Agârbiceanu, Ion : 311, 312, 353.
Alain : 398.
Alecsandri, Vasile : 53, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 79, 80, 93, 107, 139, 150, 151.
Alexandrescu, Grigore : 65, 66, 207.
Anghel, Dimitrie : 235, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 278, 282, 292.
Ardeleanu, Carol : 353.
Arghezi, Tudor : 232, 235, 254, 255, 256, 258, 263, 264, 266, 294, 295, 319, 324, 339, 357, 373, 394, 408.

Baiculescu, George : 50.
Balzac, Guez : 17
Balzac, Honore de : 310, 311, 361, 398
Bally, Ch. : 382
Barres, Maurice : 213, 215, 216, 248
Bart, Jean : 310, 353
Bassarabescu I. Al. : 235, 273, 274, 275, 276, 282, 285, 392
Bălcescu, Nicolae : 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 65, 131, 141, 145, 239, 388, 403, 414, 420, 421, 422, 425
Bezdechi, Ștefan : 139, 140
Blaga, Lucian : 287, 301, 302, 303, 304
Blake, William : 92
Bloy, Léon : 262
Bolintineanu, Dimitrie : 79, 80, 81, 82, 402
Botez, Demostene : 354

Bourget, Paul : 355
Boutière, Jean : 103, 105
Brăescu, Gheorghe : 280, 281, 285
Brătescu-Voinești, Ion Al. : 180, 181, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 267, 307
Brunetière, F. : 379, 380, 381
Bucuța, Emanoil : 353, 359, 360
Buffon, G.-L. : 14

Caracostea, D. : 191, 249
Caragiale, Ion Luca : 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 176, 180, 192, 264, 266, 267, 268, 277, 288, 295, 318, 344, 345
Caragiale Matei : 305, 333, 344, 345, 346, 349, 352
Cardaș, Gh. : 181
Cazaban, Al. : 278, 279, 280, 285, 356
Călinescu, George : 103, 105, 354
Cehov, Anton : 310
Chateaubriand, Fr. : 76, 152, 380
Chendi, Ilarie : 287, 293
Cicero : 84
Cioculescu, Șerban : 212
Codru-Drăguşanu, Ion : 73, 74, 75, 76, 78, 79, 305
Courteline, Georges : 280
Crainic, Nichifor : 287, 297, 298, 301
Creangă, Ion : 55, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 135, 162, 192, 228, 264, 266, 267, 268, 269, 273, 299, 300, 393, 419

Daudet, Alphonse : 379, 380
Daudet, Léon : 262
Davidescu, Nicolae : 238, 333, 334, 353
Delavrancea, Barbu : 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 174, 189, 191, 233, 307, 322, 354, 374
Demetriescu, Anghel : 142, 143, 144, 348
Demetrius, Vasile : 353
Densusianu, Ovid : 162

Dobrogeanu-Gherea, Const. : 183
Dragomirescu, Iuliu : 132
Dunăreanu, Nicolae : 196, 208, 209

Eftimiu Victor : 353
Eliade, Mircea : 98, 133, 354, 377
Eminescu, Mihai : 10, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 109, 136, 161, 163, 210, 218, 223, 299, 300

Fernandez, Roman : 46
Filimon, Nicolae : 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 74, 75, 114, 161, 207, 231, 267, 354, 387, 388, 396, 397
Flaubert, Gustave : 34, 35, 45, 48, 70, 107, 361, 380, 381, 382
France, Anatole : 105, 138, 205, 227, 229

Galaction, Gala : 248, 249, 250, 251, 252, 253, 325, 373, 405, 410
Gârleanu, Emil : 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 292, 308, 392, 395
Ghica, Ion : 53, 59, 60, 62, 63, 90, 161, 354
Ghica, Pantazi : 83, 85
Ghiocioiu, V. : 40
Gobineau, J. A. : 348
Goethe, J. W. : 296
Goga, Octavian : 287, 288, 289, 291
Gross, K. : 48
Guyau, Jean-Marie : 34, 158, 184

Haneș, P. V. : 80
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 131, 132, 133, 134, 285, 416, 420
Heliade Rădulescu, Ion : 1, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 31, 84, 90, 133, 285
Hogaș, Calistrat : 5, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 285, 305
Homer : 45, 203
Hugo, Victor : 115

Ibrăileanu, G. : 193, 212
Iordan, Iorgu : 384, 389

Iorga, Nicolae : 73, 145, 147, 148, 150, 152, 154, 155, 160, 162, 264, 290, 297, 347
Iosif, St. O. : 287, 293

La Bruyere, Jean de : 294
Lafayette, M-me de : 372
La Fontaine : 383, 384
Laforgue, Jules : 337
Lamennais, F. : 30
Lanson, Gustave : 380, 381
La Rochefocauld, Fr. : 88
Lorch, E. : 383, 384
Lesage, Alain René : 41
Lessing, G. : 207, 208, 391
Larch, E. : 383, 384
Lovinescu, Eugen : 51, 249, 287, 291, 292, 331, 354
Luca, Ion : 344

Macedonski, Alexandru : 178, 202, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 248, 256, 338
Maiorescu, Titu : 16, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 98, 109, 114, 142, 143, 160, 173, 289
Malherbe, François : 296
Maniu, Adrian : 333, 335, 337, 338, 339, 347
Mann, Thomas : 227
Marcu, Al. : 67, 69
Maupassant, Guy de : 200, 310
Mérimée, Prosper : 383
Meyer-Lübke, W. : 306
Mihăescu, Gib I. : 163, 353, 364, 365, 367, 368, 369
Minulescu, Ion : 333, 343
Moldovanu, Corneliu : 358
Montaigne : 105
Munteanu, Bazil : 105
Murărașu, D. : 93

Nanu, Dimitrie : 293
Negruzzi, C. : 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 59, 63,

64, 90, 109, 114, 136, 161, 169, 171, 175, 207, 231, 239, 267, 270, 272, 354, 389, 396, 400, 402, 403, 404, 406, 408, 409
Nietzsche, Friedrich : 349

Odobescu, Alexandru : 82, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 163, 254, 270, 272, 305, 348, 398, 402, 404, 422

Panu, Gheorghe : 90
Papadat-Bengescu, H. : 321, 325, 327, 330, 331, 355, 369
Papadima, Ovidiu : 143
Pavelescu, Cincinat : 293
Pătrășcanu, D. D. : 273, 274, 277, 283, 285, 356, 394
Perpessicius, Panaitescu D. : 305, 306, 348
Petică, Ștefan : 238, 239, 240
Petrescu, Camil : 167, 353, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 377
Petrescu, Cezar : 353, 360, 361, 363, 410
Petrovici, Ion : 287, 289, 291
Pillat, Ion : 359
Poë, Edgar Alan : 147
Popa, Victor Ion : 353
Popescu, Spiridon : 310
Popovici, D. : 17
Proust, Marcel : 328, 353, 375, 377, 380, 381, 382, 383
Prudhomme, Sully : 34

Quinet, Edgar : 30

Racine, Jean : 10
Rabelais, Fr. : 104, 105, 138, 385
Ralea, Mihai : 215, 287, 303, 304, 305
Rebreanu, Liviu : 178, 211, 280, 307, 308, 309, 312, 314, 317, 319, 320, 321, 330, 354, 356, 364, 388, 396, 405, 406, 409
Renard, Jules : 206
Rousseau, Jean-Jacques : 76, 383
Russo, Alecu : 15, 20, 30, 33, 35, 36, 41, 65

Sadoveanu, Mihail : 13, 196, 199, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 222, 223, 224, 226, 264, 267, 307, 308, 356, 388, 407

Sandu-Aldea, C. : 196, 198, 199, 200, 206, 207, 208, 308
Scavinschi, Daniil : 42
Schelling, Fr. : 392
Scorțescu, Th. : 409
Shakespeare, W. : 45, 115, 128, 132
Slavici, Ion : 110, 111, 112, 113, 162, 175, 349, 391, 418
Spitzer, Leon : 382, 386
Staël, M-me de : 386
Stendhal : 372, 398
Stern, Laurence : 105
Streinu, Vladimir : 103
Swift, Ionathan : 285
Taine, Hippolyte : 358, 415
Tailhade, Laurent : 262
Teodoreanu, Al. O. : 283, 284
Teodoreanu, Ionel : 206, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 373
Teofrast : 294
Theodorescu, Dem. : 353
Theodorian, Caton : 293
Thibaudet, Albert : 380, 381, 382, 383
Tolstoi, Leon : 310, 311, 361
Topîrceanu, George : 282
Torouțiu, I. E. : 181

Urfé, Honoré d' : 67

Valéry, Paul : 255
Vaugelas, Cl. : 296
Vianu, Tudor : 233, 318
Vinea, Ion : 333, 339, 340, 342, 374, 405, 410
Virgiliu : 375, 398
Vlahuță, Alexandru : 147, 148, 149, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 206, 207, 210
Volney, Constantin comte de : 80
Voltaire : 285, 296
Vossler, K. : 13

Wackernajel, Iacob : 412
Winkler, Emil : 385, 386, 412

Zamfirescu, George-Mihail : 354
Zamfirescu, Duiliu : 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 181
189, 191, 196, 197, 207, 210, 307, 310, 311, 318, 322, 354, 374
Zamfirescu-Raricescu, Mariana : 171
Zarifopol, Paul : 88, 115, 287, 294, 295, 297
Zola, Emil : 211, 296, 297, 311, 380, 381

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Prefață V
Tabel cronologic XXV

Prefața autorului la ediția I 1
Dubla intenție a limbajului și problema stilului . . 9

I SCRIITORII RETORICI

1 I. Heliade-Rădulescu 15
2 N. Bălcescu 21
3 Alecu Russo 30

II ÎNCEPUTURILE REALISMULUI

1 C. Negruzzi 39
2 N. Filimon 50
3 E. Ghica 59

III CĂLĂTORII ROMANTICI

1 Gr. Alexandrescu și V. Alecsandri 65
2 I. Codru-Drăgușanu 73
3 D. Bolintineanu 79

IV PROZATORII „JUNIMEI"

1 Titu Maiorescu 83
2 M. Eminescu 92
3 I. Creangă 101
4 I. Slavici 110
5 I. L. Caragiale 114

V SCRIITORII SAVANȚI

1 B. P. Hasdeu 131
2 Al. Odobescu 135
3 Anghel Demetriescu 142
4 Nicolae Iorga 145

VI REALISMUL ARTISTIC ȘI LIRIC

1 B. Delavrancea 161
2 Duiliu Zamfirescu 171
3 Al. Vlahuță 180
4 I. Al. Brătescu-Voinești 189
5 Semănătoriștii (C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gârleanu) 196
6 M. Sadoveanu 210

VII INTELECTUALIȘTI ȘI ESTEȚI

1 Alexandru Macedonski 231
2 Ștefan Petică 238
3 D. Anghel 240
4 Gala Galaction 248
5 Tudor Arghezi 254

VIII IRONIȘTI ȘI HUMORIȘTI

C. Hogaș, I. A. Bassarabescu, D. D. Pătrășcanu, Al. Cazaban, Gh. Brăescu, G. Topîrceanu, Al. O. Teodoreanu 267

IX PORTRETIȘTI ȘI ESEIȘTI

O. Goga, I. Petrovici, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic, L. Blaga, M. Ralea, Perpessicius . . 287

X DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1 Liviu Rebreanu 307
2 H. Papadat-Bengescu 321

XI FANTAZIȘTII

N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu, Matei I. Caragiale 333

XII ROMANCIERII (Al treilea realism)

Ionel Teodoreanu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu 353

ANEXE (Contribuții la stilistica verbului)

Problema stilistică a imperfectului 379
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii . . . 396
Prezentul etern în narațiunea istorică 411
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu . . 420

Indice de nume 429

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
„M. EMINESCU" IAȘI
58/978 | 19x12 | Lei 10,50

Lector : NISTOR ION
Tehnoredactor : CORNEL CRISTESCU

Bun de tipar 20.XII.1977. Apărut 1978. Comanda nr. 663. Tiraj : 50 000 broșate. Coli de tipar 15.

Comanda nr. 70 022
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii",
București — Piața Scînteii nr 1,
Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY